



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Od poezji Kosmosu do poezji czasu : studium o twórczości Stanisława Ciesielczuka

Author: Ewa Jaskółowa

Citation style: Jaskółowa Ewa. (1997). Od poezji Kosmosu do poezji czasu : studium o twórczości Stanisława Ciesielczuka. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Ewa Jaskółowa

OD POEZJI KOSMOSU DO POEZJI CZASU

**Studium o twórczości
STANISŁAWA
CIESIELCZUKA**

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 1997

**OD POEZJI KOSMOSU
DO POEZJI CZASU**

**Studium o twórczości
STANISŁAWA
CIESIELCZUKA**

**Prace Naukowe
Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 1640**

Ewa Jaskółowa

OD POEZJI KOSMOSU DO POEZJI CZASU

**Studium o twórczości
STANISŁAWA
CIESIELCZUKA**

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 1997

Redaktor serii
Historia Literatury Polskiej
JERZY PASZEK

Rezensenci
ERAZM KUŹMA
JADWIGA SAWICKA



N 286 / 1640

Redaktor
Barbara Malska

Redaktor techniczny
Alicja Zajączkowska

Korektor
Lidia Szumigala

Copyright ©1997
by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-0738-5

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

Wydanie I. Nakład: 300 + 50 egz. Ark. druk. 11,75. Ark. wyd. 16,5. Przekazano do składu w kwietniu 1997 r. Podpisano do druku w lipcu 1997 r. Papier offset. kl. III, 80g, 80 × 100.
Zam. 198/97

Cena 10 zł

Drukarnia Uniwersytetu Śląskiego
ul. 3 Maja 12, 40-096 Katowice

SPIS TREŚCI

| | |
|--|-----|
| WSTĘP | 7 |
| STANISŁAW CIESIELCZUK W OCZACH KRYTYKI | 18 |
| WOKÓŁ DEBIUTU | 28 |
| OD UWIKŁAŃ SKAMANDRYCKICH DO POSZUKIWAŃ WŁASNEJ DROGI TWÓRCZEJ | 41 |
| W kręgu skamandryckiej poetyki | 50 |
| Odczytywanie kosmicznych szyfrów | 55 |
| Wyzwalanie z konwencji | 65 |
| OD POEZJI GWIAZD I KOSMOSU DO REFLEKSJI O SZTUCE | 82 |
| „Wszechświat ogniem piękna przeraża” | 85 |
| W kręgu poezji wizjonerskiej | 96 |
| Rozważania o sztuce i „odkrywanie” Norwida | 100 |
| OD ARCHETYPU DOMU DO SYMBOLIKI DRZEWA | 111 |
| Chata jako wyznacznik przestrzeni świętej | 112 |
| Chata i dom — symbolika dwu przestrzeni | 115 |
| Drzewo-dom, czyli konsekwencje fascynacji Hamsunem | 120 |
| OD ŚWIADOMOŚCI PRZEMIJANIA KU ŚWIADOMOŚCI OCALANIA | 131 |
| W dialogu z Leśmianem | 135 |
| Przekraczanie ograniczeń jednostkowego trwania — kreacyjna moc słowa | 143 |
| Poszukiwanie czasu świętego | 149 |
| „Minie czas — i poznasz mnie, człowieku”, czyli powrót do wieczności | 159 |

| | |
|--|------------|
| PRZY KOŃCU DROGI TWÓRCZEJ | 171 |
| ZAKOŃCZENIE | 175 |
| BIBLIOGRAFIA | 180 |
| INDEKS NAZWISK | 187 |
| SUMMARY | 191 |
| PE3IOME | 192 |

WSTĘP

Nazwisko Stanisława Ciesielczuka — właściwie nie znane czytelniczej publiczności — pozostaje w pamięci ludzi mieszkających w Hrubieszowie. Na obrzeżach tego miasta, w Sławęcinie, urodził się w 1906 roku; tu wracał, przerywając studia polonistyczne w Warszawie, i stąd wyjeżdżał, podejmując pracę nauczycielską. Ludzie tego regionu pielęgnują pamięć poety, który także tu zmarł na gruźlicę w 1945 roku.

Ciesielczuk nie należał do autorów chętnie prezentowanych przez krytykę. Z Lublinem, bardzo silnym ośrodkiem literackim, najsilniejszym chyba po Warszawie i Krakowie, związani byli tacy autorzy, jak Józef Czechowicz czy Bolesław Leśmian. Z racji swego pochodzenia z regionem lubelskim związany był także Stanisław Ciesielczuk. Od początku lat dwudziestych pojawiały się tu próby tworzenia pism literackich, które skupiały autorów tworzących na tym terenie. Adam Szczerbowski podaje, że Ciesielczuk, absolwent gimnazjum w Hrubieszowie z 1923 roku, był założycielem pierwszego na tym terenie pisma zatytułowanego „Pąkowie”¹. Powstawały tu ponadto takie czasopisma, jak: „Lucifer” (1921), „Reflektor” (1923 i 1925), „Nowe Życie”, „Przegląd Lubelsko-Kresowy” (1925), „Barykady” (1932), i miesięcznik o jednoznacznie literackim profilu „Kamena”, wydawany w Chełmie Lubelskim regularnie od 1933 do 1939 roku. Na łamach „Kameny” drukowali swe utwory m.in.: Józef Czechowicz, Stanisław Czernik, Marian Piechał, Julian Przyboś, Stanisław Piętak, Józef Łobodowski, Teodor Bujnicki.

¹ A. Szczerbowski: *Stanisław Ciesielczuk, poeta godności ludzkiej*. „Wieś” 1946, nr 50/51. „Pąkowie” w istocie powołane było do życia jako jedno z pierwszych na terenie Lubelszczyzny czasopism, jednakże pierwszeństwo należy oddać „Luciferowi” z roku 1921; „Pąkowie” zaczęło wychodzić w roku 1923. Będzie o tym mowa szerzej w rozdziale pierwszym.

Lubelszczyzna była także w dwudziestoleciu międzywojennym miejscem wielu książkowych debiutów. W 1919 roku w Lublinie wychodzą *Poezje* Tadeusza Bocheńskiego, w 1924 roku Kazimierz Andrzej Jaworski, późniejszy twórca „Kamień”, wydaje tom wierszy pt. *Czerwonej i białej kochance*. W roku 1927 w Bibliotece „Reflektora” ukazuje się debiutancki tomik Józefa Czechowicza *Kamień*, a w Hrubieszowie — *Chaty w obłokach* Stanisława Ciesielczuka.

Wszystkie te informacje z wielką pieczołowitością odnotowuje Jan Szczawiej we wstępie do *Antologii lubelskich poetów dwudziestolecia międzywojennego* (Lublin 1965). Wcześniej podobna antologia poetów lubelskich w opracowaniu ks. Ludwika Zalewskiego ukazała się w 1939 roku². Poeci związani z Lubelszczyzną stworzyli zatem silny ośrodek regionalny. Kronikarze zaś związani z tym regionem nie pomijają nikogo w swych omówieniach i przywołaniach. W obu tych antologiach drukowane są utwory Ciesielczuka.

Regionalna przynależność³ i chłopskie pochodzenie społeczne Ciesielczuka bywają podstawą kwalifikacji, które najogólniej można nazwać klasowymi, stąd pojawiają się sugestie, że mamy do czynienia z poezją chłopską.

Powiedzmy od razu, że pojęcie „literatura chłopska” jest niejasne i nieprecyzyjne. Próbuje je uściślić Stanisław Burkot pisząc, że „terminem literatura chłopska posługiwać się będziemy dla określenia społecznego rodowodu jej twórców lub związków bezpośrednich z ideologią klasy chłopskiej, a także dla zaznaczenia specyficznego sposobu widzenia świata, typu wyobraźni, aprobowanej i najbliższej twórcom tradycji kulturalnej”. Dalej czytamy: „Kiedy zaczynają się pojawiać nazwiska piszących chłopów, których biografie i twórczość umieścić możemy w określonym porządku czasowym, mamy do czynienia

² Por. *Antologia lubelskich poetów dwudziestolecia międzywojennego*. Oprac. W. Mrozowski. Lublin 1965; *Antologia współczesnych poetów lubelskich*. Oprac. L. Zalewski. Lublin 1939.

³ Zagadnienie regionalizmu było bardzo wyraźnie odczuwane już przez krytykę dwudziestolecia. I. Fik korzeni tego zjawiska upatruje w romantyzmie i dostrzegając jego wartość w XX wieku, przestrzega przed — jego zdaniem — niebezpiecznymi konsekwencjami, takimi jak: niepożądany separatyzm i odwracanie uwagi od spraw ważniejszych, tj. społecznych. Postrzega on regionalizm także jako częstą przyczynę przemycania postulatów wstecznicstwa, gdy nawołując do poszanowania tradycji, „odrzuca się murowane domy zamiast kurnych chat” i krytykuje się to, że zamiast „gniazd bocianich pojawiają się anteny radiowe”. Autor próbuje rewidować to pojęcie i wskazuje pisarzy, którzy w swej twórczości, zarówno epickiej, jak i lirycznej, podejmują tematy związane z własną „małą ojczyzną”. Poza regionalizmem jako hołdem składanym miejscom rodzinnym, choćby to były „najgorsze dziury prowincjonalne”, dostrzega Fik rodzaj regionalizmu tematycznego, tzn. wyodrębnia utwory, które podejmują tematykę poszczególnych regionów Polski. Wyodrębnia więc temat gór, temat Śląska i Zagłębia czy — określając go mianem nowego — temat morza. (Por. I. Fik: *20 lat literatury polskiej (1918—1938)*. Kraków 1949, s. 120—128). Regionalizm, o którym piszę, nie ma nic wspólnego z tematyką regionalną. Dotyczy przede wszystkim ośrodków kulturalnych, które organizowały życie literackie, czego świadectwem były wydawnictwa oraz działalność grup literackich skupionych wokół wychodzących na danym terenie czasopism.

nia już z historią literatury chłopskiej, która zmieniając swój charakter i funkcje, dorasta z biegiem lat do rangi literatury ogólnonarodowej, staje się jej integralną częścią.”⁴ Jest to zatem literatura o charakterze uniwersalnym, którą można opisywać i interpretować tak, jak twórczość każdego poety danej epoki. Pochodzenie poety i jego dzieło to dwa odmienne porządki. Pochodzenie jest bowiem faktem socjologicznym, podczas gdy dzieło należy do faktów literackich. I — naturalnie — ciekawe jest badanie wzajemnych relacji obu tych porządków, mnie jednak interesuje przede wszystkim dzieło autora i jego usytuowanie wśród konwencji dwudziestolecia.

Epoka, która wydawała się zamkniętą całością między datami odzyskania i utraty niepodległości, poddawana jest nowym oglądom. Autorzy wstępu do antologii poezji dwudziestolecia pisali w 1987 roku: „Historyk literatury zajmujący się okresem międzywojennym nie może w zakresie periodyzacji podejmować jakichkolwiek dyskusji ani nowatorskich inicjatyw, granice okresu są bowiem — inaczej niż w pozostałych przypadkach — z góry dane, określone przez tok dziejów — i niczego w tym zmienić nie można.”⁵ Mimo to w roku 1995 pojawia się próba rewizji tego niepodważalnego i bezdyskusyjnego faktu. Autorka książki *Trzydziestolecie 1914—1944* — mając świadomość pewnej prowokacji — stwierdza, że „z dwóch przełomów, początku i końca II wojny, w literaturze ten drugi jest otwarciem czegoś zupełnie nowego”. Dalej A. Nasiłowska pisze: „O ile II wojna światowa dla literatury polskiej jest okresem literacko niezwykle płodnym i wartościowym, pociągającym żywiołowy rozkwit talentów, o tyle I wojna sprawiała raczej wrażenie typowej »międzyepoki«, w której nic szczególnego się nie działo. Nie jest to jednak do końca prawda.”⁶

Jeśli w tym nowatorstwie periodyzacyjnym można by dostrzec głos młodego pokolenia badaczy literatury, to w samym meritum panuje wyraźna zgoda. Dotyczy ona kwestii rozpadu jedności sztuki, co w konsekwencji doprowadziło do tego, że trudno mówić o jakimś dominującym prądzie czy dominującej postawie. Wprawdzie wytworzony został pewien stereotyp myś-

⁴ S. Burkot: *Marchońt na Parnasie. Szkice literackie*. Warszawa 1980, s. 30.

⁵ *Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia*. Wybór i wstęp M. Głowiński i J. Sławiński. Przypisy oprac. J. Stradecki. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1987, s. III.

⁶ A. Nasiłowska: *Trzydziestolecie 1914—1944*. Warszawa 1995, s. 5 i 6. Publikację tę przywołuję nie dlatego, bym specjalnie zgadzała się z nową propozycją periodyzacji, autorka bowiem w trakcie całego wywodu — poza wskazaniem okresu I wojny jako momentu ściągania się starych i nowych zjawisk w poezji oraz włączeniem do nowego podziału okresu nazywanego do tej pory czasem wojny i okupacji — nie proponuje w zasadzie nic nowego. Podstawą natomiast nowego podziału dziejów literackich czyni nie wydarzenia historyczne, lecz zjawiska literackie, których załążki widoczne są już w okresie przed 1918 rokiem, a konsekwencje starć tradycjonalizmu i nowatorstwa w dwudziestolecu można dostrzec w twórczości poetów czasu wojny.

lenia o poezji dwudziestolecia, w której role zostały podzielone między Skamandra i Awangardę Krakowską, ale (piszą o tym zarówno autorzy antologii, jak i Nasiłowska) jest to tylko konsekwencja nagłośnienia sporu między dwoma ugrupowaniami. W gruncie rzeczy bowiem procesy zachodzące w literaturze XX wieku podlegają tym samym ogólnym zasadom, które kształtowały obraz literatury od początku jej istnienia. Do zasad tych należy przede wszystkim rodzenie się nowych poetyk, obok jeszcze żywych tendencji dawniejszych, oraz ścieranie się i współistnienie różnych konwencji. Różnice w porównaniu z historią literatury do końca wieku XIX polegają na tym, że poetyk tych i tendencji jest znacznie więcej. W starciu tym dochodzi w istocie do polaryzacji między ugrupowaniami i poetami o tendencjach nowatorskich i paseistycznych. Polaryzacja owa w dużej mierze wynikała ze sposobu traktowania tradycji Młodej Polski. Dla nowatorów była to, stosując klasyfikację M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, „tradycja negatywna”, dla tradycjonalistów — „pozytywna”. Głoszący zaś swe poglądy na sztukę autorzy — chcąc, by ich głos brzmiał donośniej — organizowali się w grupy literackie, których dwudziestolecie zrodziło więcej niż jakakolwiek inna epoka.

Tak dochodzimy do kolejnego zjawiska znamiennego dla życia literackiego dwudziestolecia. Od początku, a zatem od pojawienia się „Skamandra” i „Wiadomości Literackich”, a wcześniej poznańskiego „Zdroju”, kolejne grupy poetów organizowały się wokół czasopism i często przyjmowały nazwy od ich tytułów. Był więc oprócz „Skamandra” „Czartak”, były „Żagary”, była i „Kwadryga”. Z powstaniem tej ostatniej w 1927 roku zwykło się łączyć nazwisko Stanisława Ciesielczuka.

W podręcznikach literatury, gdy mowa o Kwadrydze, wymienia się Ciesielczuka, obok Mieczysława Bibrowskiego, Włodzimierza Słobodnika, Ryszarda Dobrowolskiego, Aleksandra Maliszewskiego, Stefana Flukowskiego, Niny Rydzewskiej i Lucjana Szenwalda, mówi się także o Marianie Piechalu i Konstantym Ildefonsie Gałczyńskim. Wymieniając w tym otoczeniu autora *Chat w obłokach*, *Wsi pod księżycem*, *Psa kosmosu*, *Głazów i strun*, *Pentaptyku lapidarnego* i *Teatru natury*, poświęca mu się na ogół dwa, trzy zdania, i to bardzo ogólnikowe.

Jeśli podążymy tropem przedstawionego podziału, to Ciesielczuka uznamy za przedstawiciela tendencji tradycjonalistycznych jego epoki. Podkreślimy však jeszcze raz: tradycjonalizm jest — oprócz zjawisk awangardowych — konwencją dwudziestolecia. I tę konwencję musimy przyjąć, jeśli chcemy widzieć epokę we właściwych proporcjach, nie tylko jako eksplozję zjawisk awangardowych.

Kwadryga jako grupa, której z historii literatury wyeliminować się nie da, nie należy — jak piszą autorzy wstępu do antologii dwudziestolecia

— do zjawisk typowych swego czasu, „znajduje się na pograniczu dwóch podokresów”⁷.

Mieczysław Bibrowski, redaktor „Kwadrygi” i oprócz Stanisława Dobrowolskiego główny programotwórca grupy, jest autorem wspomnień o pierwszym okresie Kwadrygi. Podaje on, że wieczór poetycki Stanisława Ciesielczuka był bezpośrednią przyczyną powstania grupy. I choć nie ma tu wyraźnych zależności przyczynowo-skutkowych, warto jednak pamiętać, jak rzecz przedstawia świadek tamtych zdarzeń: „[...] głównym ośrodkiem skupiającym młodych twórców było współdziałające z Kołem Polonistów Koło Literackie. Poszliśmy na najbliższą imprezę, wieczór poetycki Stanisława Ciesielczuka. Tam nawiązała się znajomość z przewodniczącym koła Olkiem Maliszewskim i bodajże jeszcze tego wieczoru ruszyliśmy gromadnie do sławnych »Kresów« na Nowym Świecie róg Wareckiej — kawiarni artystów trzech pokoleń — na »rozmowy«. Byli tam: Ciesielczuk, Maliszewski, Markowski, Saliński, Sebyła i Słobodnik.”⁸

Co ich łączyło? Na pewno pochodzenie społeczne (wywodzili się ze środowisk robotniczych i chłopskich), na pewno wrażliwość na problemy otaczającej rzeczywistości, a także pasja polemiczna. Bibrowski proponował program — jak go sam określał — „minimum, który odpowiadał pragnieniom nurtującym wszystkich obecnych i dawał motywację wspólnego działania [...]”. A sprowadzał się do dwóch prostych rzeczy: 1) przeciwstawienia się »Skamandrowi«, jako grupie, która spełniwszy swą twórczą rolę, poczęła powtarzać swe własne wzory, i 2) powrotu do zagadnienia społecznego w poezji. Ten ostatni postulat odpowiadał złej sytuacji społecznej, gospodarczej i politycznej kraju, niepewnego jutra każdego z obecnych i ogarniającym ich z tego powodu nastrojom radykalizacji. Ogólnikowe zaś jego sformułowanie otwierało pole samookreślenia się grupy we wzajemnych dyskusjach.”⁹

Istotnie, w 1928 roku na łamach „Kwadrygi” odbyła się wielka dyskusja, w której głos zabierali Władysław Bieńkowski, Lucjan Szenwald, Stefan Flukowski, przeprowadzający wywiad z Peiperem, a także Bibrowski, który widział „Kwadrygę” jako wielkie forum dyskusyjne. Elementem tej dyskusji były recenzje Bibrowskiego debiutanckich tomików autorstwa Włodzimierza Słobodnika *Modlitwa o słowo* i Stanisława Ciesielczuka *Chaty w obłokach*.

Dyskusję zdominowały problemy ideologiczne, zwłaszcza Szenwald wygłaszał radykalne sądy o konieczności walki społecznej, w której nie ma miejsca na „mdłą małmazję humanitaryzmu”. Jednocześnie dyskutanci wska-

⁷ Por. Wstęp. W: *Poezja polska okresu międzywojennego...*, s. XXVI.

⁸ M. Bibrowski: *Pierwszy okres „Kwadrygi”*. „Poezja” 1979, nr 11/12, s. 145. O programie Kwadrygi pisze w sposób bardzo porządkujący A. Kowalczykowa: *Programy i spory literackie w dwudziestoleciu*. Warszawa 1978.

⁹ M. Bibrowski: *Pierwszy okres „Kwadrygi”...*, s. 146.

zali filozoficzny patronat; dla Szenwalda był to Marks, Bibrowski wskazywał m.in. Freuda, Sorela, Bergsona, Brzozowskiego i Abramowskiego. Flukowski podejmował natomiast kwestię relacji życia i artyzmu. Pytał więc Tadeusza Peipera: „Do jakich granic sięgać ma nurt życia, a dokąd artyzm? Wszak widać już wyraźnie, że wielu poetów przestało być artystami, pisząc i opiewając programy polityczne mową wiązaną.” Flukowskiego, jak komentuje Bibrowski, interesowała rewolucja artystyczna, a nie rewolucja społeczna¹⁰.

Już z tego krótkiego przeglądu stanowisk widać dość wyraźnie, że mamy do czynienia ze zjawiskiem o charakterze eklektycznym. Jeśli do tego, co zostało już powiedziane, dodamy najogólniejsze sądy o autorach wchodzących w skład grupy, zjawisko eklektyzmu stanie się jeszcze wyraźniejsze. Obok Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego — czołowego teoretyka formułującego ideologię poezji pracy — pojawia się nazwisko Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego; obok Mariana Piechala, podejmującego stereotypy poezji społecznie zaangażowanej, problematykę miejską i kulturową, pojawiają się Włodzimierz Słobodnik i Stanisław Ciesielczuk, którzy podejmują tematykę natury. W tym gronie jest także Nina Rydzewska. Jej obrazoburcza poezja, utrzymana w tonie naturalistyczno-ekspresjonistycznym, staje się elementem skandalizującym. Dodajmy do tego nazwiska Władysława Sebyły i Zbigniewa Uniłowskiego, a ujawni się cała niejednorodność ugrupowania.

Zjawisko eklektyzmu dostrzegł A. Zieniewicz, wskazując na nie jako na wyznacznik istnienia Kwadrygi¹¹. Postrzega on kwadrygantów jako poetów świadomych swego miejsca w procesie historycznoliterackim, poetów, którzy nie głoszą już jedynie słusznych poglądów na temat poezji, dostrzegają natomiast różne koncepcje historiozoficzne i podporządkowują im środki pochodzące z różnych arsenałów stylistycznych. Nie jest to zatem formacja, która stworzyłaby jakąś wyrazistą poetykę, dającą się określić mianem grupowej.

Badanie poezji Kwadrygi może więc polegać na pokazaniu, z jakimi zjawiskami macierzystej epoki twórczość poszczególnych autorów koresponduje, wobec jakich staje w opozycji oraz elementy jakiej tradycji przyswaja. Poza Gałczyńskim, którego związek z Kwadrygą jest raczej epizodyczny, nie ma w tym kręgu poetów największej miary. Są to jednak twórcy interesujący bądź ze względu na ciekawe, niemal turpistyczne, ujęcia problemów egzystencji (jak w utworach Niny Rydzewskiej), bądź ze względu na sposób niezwyklego pokazania przyrody i jej przemian (jak w utworze *Kuchnia mojej matki* Lucjana Szenwalda), bądź ze względu na ciekawe wpisywanie się w nurt metafizyczny (jak w *Pieśniach szczurolapa* Władysława Sebyły). W tym gronie warto przywołać Stanisława Ciesielczuka, by obejrzeć jego twórczość pod kątem

¹⁰ Podaję za Bibrowskim, tamże.

¹¹ A. Zieniewicz: *Ideologia eklektyzmu*. „Poezja” 1979, nr 11/12.

ścierania się w niej ważnych dla dwudziestolecia zjawisk literackich, by sprawdzić, jak poetycka materia świadczy o „poszukiwaniu dziwnej prawdy człowieka i świata”, jak świadczy „o subtelności ujęcia poetyckiego spraw pospolitych [...] choć nie błahych, lecz przetworzonych przez myśl i społecznie doniosłych”¹²? Co znaczy dla tej poezji wyrastanie z Norwida, romantyzmu i skamandrytów, jaki charakter mają fascynacje Hamsunem i filozofią Bergsona? — oto pytania, które nasuwają się podczas lektury recenzji poszczególnych tomików literackich i omówień o wysokim stopniu ogólności, świadczących przede wszystkim o czytelniczych preferencjach piszących, w niewielkim stopniu natomiast pokazujących warsztat poetycki Ciesielczuka i wynikające zeń konsekwencje. Tę lukę spróbuję wypełnić.

Zasadniczy zrzęb tej pracy stanowi ogląd przemian poezji od *Chat w obłokach* do *Teatru natury*. Zabiegi analityczno-interpretacyjne pozwolą, jak sądzę, na uchwycenie systemu myślenia i filozofowania w poezję tę wpisanego. Logika wywodu wymaga przedstawienia ciągu przemian tej poezji tak, aby wskazać elementy wzajemnie się uzupełniające lub znoszące, zjawiska, które z siebie wynikają lub są przeciwstawne. Nie chcę tej poezji dowartościowywać, chcę pokazać tę jej linię, jaka wyznacza ciekawe zależności i związki z literaturą dwudziestolecia, i nie tylko.

Próba, podjęta przeze mnie, zobowiązuje do przywołania także tekstów stanowiących pierwsze literackie wprawki autora sześciu tomików i przedstawienia tych, które nie znalazły się w żadnym wydanym za życia poety zbiorze, nie umieszczono ich także wśród *Wierszy zebranych* wydanych w 1965 roku.

Wychodząc z przesłanek Ricoeurowskich, spróbuję potraktować tę poezję jako rodzaj uniwersalnego procesu dojrzewania świadomości mitycznej ku filozoficznej¹³. Punktem wyjścia jest dla tej poezji doświadczenie i przeżycie jednostkowe, subiektywne, podmiotowe, ale ujęcie wedle Ricoeurowskiej kategorii językowej dialektyki „zdarzenia” oraz „znaczenia”¹⁴ — unaocznia proces

¹² J. Krzyżanowski: *O lirycie Stanisława Ciesielczuka*. „Warszawa” 1946, nr 3.

¹³ E. Cassirer przekazuje myśl, którą można sparafrazować tak: poezja jest jedną z form pamięci symbolicznej. Zauważa także, iż pierwszą wielką samowiedzą są *Wyznania* św. Augustyna. „[...] św. Augustyn nie opowiada wydarzeń z własnego życia. [...] Dramat opowiadany przez Augustyna jest religijnym dramatem ludzkości. Jego własne nawracanie jest tylko powtórzeniem i odbiciem uniwersalnego procesu religijnego — upadku i odkupienia człowieka.” E. Cassirer: *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii i kultury*. Przekł. A. Stanisławska. Warszawa 1971, s. 108.

¹⁴ Punktem wyjścia uczyniłam wywód Ricoeura: „Zdarzeniem jest to, że ktoś mówi [...]”. Język nie mówi, to ludzie mówią. Jednakże nie można przeoczyć w zdaniu aspektu samoreferencji dyskursu. Jedynym źródłem wiedzy o znaczeniu pomyślanym jest bowiem sam dyskurs. Znaczenie dla mówiącego (autora) odciska ślad w znaczeniu wypowiedzi.” (s. 82). „Język jest procesem, w którym prywatne doświadczenie staje się publicznym. Język jest uzewnętrznieniem, dzięki któremu doznanie przekracza siebie i staje się publicznym. Język jest uzewnętrznieniem, dzięki któremu doznanie przekracza siebie i staje się ekspresją lub inaczej mówiąc transformacją psychicznego w neotyczne (czyli dające się poznać rozumem).” Por. P. Ricoeur: *Język, tekst, interpretacja*. Warszawa 1989, s. 89.

uniwersalny: zmagañ człowieka w odkrywaniu i budowaniu systemu ontologicznego, a następnie etycznego. W ten sposób badając wypowiedź poetycką, spróbuje zbliżyć się do wpisanej w poezję tę świadomości oraz typu wyobraźni poetyckiej. Inspiracje Bachelardowskie narzucają się same, choć ta metodologia nie jest przeze mnie traktowana w sposób dogmatyczny. Utwór poetycki bowiem jest zawsze punktem wyjścia, słowo i typ jego metaforyzacji ma odsłaniać zakodowane w dziele znaczenia. Spróbuje pokazać rodzaj dialogu z tradycją i przełamywanie konwencji współczesnych poecie. W ten sposób opis wraz z interpretacją utworów doprowadzi w kolejnych rozdziałach do próby pokazania przemiany w sposobie budowania przestrzeni i wynikającej stąd jedności kosmobiologicznej, dążności do wypracowania własnego systemu poetyckiego i w konsekwencji rozwiązania egzystencjalnego dramatu istnienia.

Czas jest w poezji Ciesielczuka elementem determinującym wyobraźnię poetycką i budującym całą filozofię wpisana w tę twórczość. W dziele tego autora daje się wyodrębnić proces przemiany świadomości od „mitycznej” ku filozoficznej, dlatego kontekstem interpretacyjnym są często rozważania i ustalenia Eliadego.

Przedmiotem moich zainteresowań badawczych jest zatem całe dzieło Stanisława Ciesielczuka. Kierunki interpretacyjne motywowane są przede wszystkim strukturą utworów, tam, gdzie to możliwe, przywołane zostały pozapoetyckie wypowiedzi Ciesielczuka, głównie korespondencja. Wprowadzone konteksty filozoficzne, zwłaszcza myśl Bergsona, wynikają z oglądu sposobu kreacji świata, lecz także świadomości, że myśl ta, bliska dwudziestoleciu, korzeniami sięgająca Młodej Polski, przyswojona została przez Kwadrygę.

Sama zaś Kwadryga ciągle postrzegana jest bardziej jako zjawisko socjologiczne niż poetyckie dwudziestolecia¹⁵. Poezja autorów związanych z tą grupą czeka na swych badaczy. S. Lichański napisał: „Dramat Kwadrygi trwa. Dramat przemilczeń, zafałszowań, złośliwych pomniejszych [...]. Może by zadbać [...] o zbiór poświęconych jej studiów krytycznych? O pełne edycje jej autorów dotąd przy podejmowaniu takich imprez pomijanych? Może by jednak przypomnieć światu, że nie wszystka umarła.”¹⁶

¹⁵ Taki charakter mają prace W. P. Szymańskiego: *Ballady przed burzą*. (Warszawa 1961); *Od metafory do heroizmu. Z dziejów czasopism literackich dwudziestolecia międzywojennego* (Kraków 1967). Cały podwójny tom „Poezji” 1979, nr 11/12 poświęcony jest przede wszystkim wspomnieniom, korespondencji i omówieniom działalności Kwadrygi.

¹⁶ S. Lichański: *Dramat Kwadrygi*. „Poezja” 1979, nr 11/12, s. 9. Dodajmy, że autor ten napisał obszerny wstęp do całościowego wydania poezji S. Ciesielczuka *Nie dla samych rymów*. W: S. Ciesielczuk: *Wiersze zebrane*. Warszawa 1965, s. 11–31; opracował też hasło *Stanisław Ciesielczuk*. W: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. T. 4. Red. J. Maciejewska, J. Trznadel, M. Pokrasenowa. Kraków 1993, s. 189–208.

Celem zatem tego przedsięwzięcia jest oświetlenie twórczości poety w sposób wnikliwszy, niż czyniła to krytyka przedwojenna i powojenna, pokazanie jej ewolucji od pierwszych prób literackich, jakimi były tłumaczenia autorów niemieckojęzycznych: Goethego, Heinego i Rilkego, aż po utwory drukowane w „Nowej Kwadrydze”, napisane już po wydaniu ostatniego tomiku, zatytułowanego *Teatr natury*. Analizie poddana zostanie twórczość poetycka, ale przywołane zostaną także wypowiedzi krytycznoliterackie Ciesielczuka. Tam, gdzie będzie to możliwe, spróbuję odtworzyć proces powstawania poetyckich konstrukcji, przywołując korespondencję poety. Powiedzmy jednak od razu, że nie będzie to praktyka dominująca, jako że dokumentów świadczących o procesie twórczym jest bardzo niewiele. Głównie źródło stanowi korespondencja poety z przyjacielem z lat studenckich, Stanisławem Autuchiewiczem, przechowywana w zbiorach Muzeum Literatury w Warszawie. Brak rękopisów wierszy nie pozwala na śledzenie przemian, jakim ewentualnie podlegały kolejne redakcje utworów. Poeta po prostu niszczył rękopisy wierszy, które zostały wydrukowane¹⁷.

Materiały archiwalne, w postaci pierwszych wydań tomików poetyckich, a także sądów o poezji, są rozproszone po bibliotekach oraz muzeach literackich i na ogół bardzo niepełne. Poza Muzeum Literatury w Warszawie trzeba w tym miejscu wymienić Muzeum im. Czechowicza w Lublinie, gdzie — wśród dotyczących Kwadrygi materiałów w archiwum Sabiny Sebyłowej — znajdują się także pierwsze wydania tomików: *Chaty w obłokach* (Warszawa Skład Główny: Dom Książki Polskiej. Odbito w ilości 600 egzemplarzy czcionkami drukarni Sejmiku Hrubieszowskiego w październiku 1927 r.), *Pies kosmosu* (Warszawa 1929, Księgarnia F. Hoesicka, brak informacji o nakładzie), *Pentaptyk lapidarny* (Warszawa 1935, Nakład Księgarni F. Hoesicka, brak informacji o nakładzie).

W Bibliotece KUL zachowane zostały archiwalne, unikatowe egzemplarze czasopisma szkolnego „Pąkowie”, którego pierwszym redaktorem i założycielem był Stanisław Ciesielczuk. W archiwum Stefana Flukowskiego, mieszącym się w Wojwódzkiej i Miejskiej Bibliotece Publicznej im. S. Staszica w Szczecinie, znajduje się między innymi egzemplarz *Chat w obłokach* z naniesionymi na marginesie poprawkami¹⁸.

Praca ta nie rekonstruuje życia poety, choć oczywiście nie można dzieła autora odizolować od jego doświadczeń, czasu i miejsca, w którym tworzy.

¹⁷ Taka informacja znajduje się w liście adresowanym do ks. Ludwika Zalewskiego, wydawcy *Antologii poetów lubelskich*. Antologia ta ukazała się w 1939 roku, a 17 stycznia tego roku Ciesielczuk pisał: „Wielce szanowny Księżu Profesorze, w odpowiedzi na list Księdza Profesora posyłam fotografię, autograf jednego wiersza (nie drukowanego jeszcze, bo rękopisów drukowanych prac nie przechowuję) i krótki życiorys.” List ten zachował się w Materiałach do antologii poetów lubelskich w Bibliotece im. Łopacińskiego w Lublinie, sygn. 2156.

¹⁸ Informację o tym źródle archiwalnym zawdzięcam profesorowi Erazmowi Kuźmnie.

Jest natomiast próbą analizy i interpretacji jego literackiego dorobku¹⁹. Sądzę bowiem, że drogą do pokazania dzieła autora, jakże kontrowersyjnego w oczach krytyki, jest próba dotarcia do sensów wpisanych w twórczość.

¹⁹ Na spór wokół interpretacji wskazał E. Kuźma: *Spór o wartości i zasadność interpretacji literackiej*. W: *Miedzy konstrukcją a dekonstrukcją*. Szczecin 1994, s. 88–109. E. Kuźma — uznając, że „interpretacja zawsze prowadzi do wniosków niepewnych” — analizuje spór o jej wartość i zasadność. Hermeneutyce spod znaku Ricoeura przeciwstawia dekonstrukcjonizm i wskazuje na hermeneutykę jako metodę odchodzącą w przeszłość. Wywód ma charakter teoretyczny i wyraźnie porządkujący stanowiska metodologiczne ostatniego półwiecza, w których ścierają się sądy przeciwników i zwolenników interpretacji. Z jednej strony Gadamer, Ricoeur, a także klasycy krytyki tematycznej, dla których interpretacja była podstawowym sposobem porozumiewania się z odbiorcami własnych tekstów, z drugiej zaś dekonstrukcjonisci, z Derridą na czele. Cechą poszczególnych stanowisk jest dogmatyzm metodologiczny, który w konsekwencji prowadzi do niemożności przekroczenia pewnych granic w odbiorze, opisie i interpretacji dzieła. Moim zdaniem (a jest ono zbieżne z myśleniem „szkoły” profesora Ireneusza Opackiego, do której się przyznaje) hermeneutyka Ricoeura pozwoliła na przekroczenie barier stworzonych przez strukturalizm. Pozytywne myślenie o interpretacji charakteryzuje także prace J. Sławińskiego, który widzi w niej możliwość godzenia różnych stanowisk metodologicznych. Por. J. Sławiński: *O problemach „sztuki interpretacji”*. W: *Dzieło, język, tradycja*. Warszawa 1974, s. 157–170; Tenże: *Analiza, interpretacja i wartościowanie dzieła literackiego*. W: Tenże: *Próby teoretycznoliterackie*. Warszawa 1992, s. 11–39. E. Kuźma w gruncie rzeczy także przyznaje, że interpretacja choć „nie jest bezinteresownym dociekaniem sensu, jest zinstrumentalizowana, ktoś podejmuje się jej w imię jakichś celów i interesów, [...] jest wyrazem i formą woli mocy” (s. 105), to „literaturoznawstwo zapewnia sobie nieśmiertelność” właśnie dzięki interpretacji. Pod warunkiem wszakże, że nie będzie to interpretacja „roszcząca sobie prawa do prawdy ostatecznej, bo taka interpretacja znosi sens dalszych poczynañ”, ani nie będzie to „szaleństwo (dowolności) czy samobójstwo interpretacji” (dekonstrukcjonizm) (s. 108). W ujęciu tu przedstawionym, a wywiedzionym (na co E. Kuźma wyraźnie wskazuje) z książki K. M. Newtona *In Defence of Literary Interpretation. Theory and Practice* (London 1986), interpretacja jest wyrazem woli interpretatora. W pracach natomiast powstałych w kręgu estetyki recepcji interpretacja miałaby być znalezieniem, odkryciem intencji autora (E. Kunne-Ibsch, van Ingen, H. Steinmetz, W. Gast i in. W: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*. T. 3: *Rezeption-Interpretation*. Beiträge zur Methodendiskussion, 1974. Podają za: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Red. H. Markiewicz. T. 4, cz. 1. Kraków 1992, s. 238). G. Grimm przeciwstawia się wąsko pojmowanej interpretacji, w której intencje autora mają być ostateczną instancją korygującą prawdziwość interpretacji. Tworzy pięć stopni interpretacji i recepcji: „1) rekonstruująca interpretacja, dążąca do historycznego odtworzenia wewnątrztekstowej intencji autorskiej, 2) interpretacja, która poprzez analizę kontekstową odkrywa potencjalność tekstu w pierwotnej sytuacji komunikacyjnej [...], 3) aktualizująca interpretacja lub recepcja [...], 4) recepcja subiektywistyczna i 5) oparta na analizie recepcji interpretacja, która poniekąd stanowi syntezę stopnia 1–3 — typ: diachroniczno-porównawcza analiza konkretyzacji.” I w przypisie rzecz ujmując następująco: „Wszystkie konkretyzacje, które odnoszą się do kompleksowej struktury dzieła, są — jeśli nawet realizują ją tylko parcjalnie i ze zmienionym rozkładem akcentów — wzajemnie mniej lub bardziej uprawnione. Tekst sam bowiem, wskutek swojej kompleksowości, daje się w odmiennych kontekstach historycznych odczytywać na różne sposoby. Kryterium adekwatności w szerszym znaczeniu jest więc budowa i cechy tekstu, jego czytelność.” G. Grimm: *Recepcja a interpretacja*. Tłum. K. Jochimczak. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 4..., s. 243–245.

Oczywisty wydaje się zatem fakt, że stworzona zostanie pewna konstrukcja myślowa, której logika będzie stanowiła o jej wartości.

Nie miejsce tu na analizę przesłanek dla odmiennych stanowisk w kwestii rozumienia interpretacji. Przywołanie ich ma być argumentem za podjęciem trudu analizy i interpretacji twórczości Ciesielczuka. Ogląd hermeneutyczny, choć wypierany przez dekonstrukcjonizm, wydaje mi się najbardziej efektywny, jeśli chcemy oglądać dzieło, a nie wysuwać na plan pierwszy metodologię. W swoich rozważaniach nie chcę być dogmatyczna i sądzę, że wynik moich badań zmieści się w interpretacji, która spotyka się w połowie drogi między tekstem, jego konstrukcją i poetyką a „wyrazem mojej mocy”. Chcę jednak podkreślić, że zawsze punktem wyjścia i wprowadzania wszelkich kontekstów jest dla mnie utwór literacki i jest to jedyny „dogmat,” od którego nie może być — w moim ujęciu — odstępstwa. Ciekawych argumentów za interpretacją tekstu i odkrywaniem *intentio operis* dostarczają eseje U. Eco: *Interpretacja i nadinterpretacja*. Przekł. T. Bieroń. Kraków 1996.

STANISŁAW CIESIELCZUK W OCZACH KRYTYKI

Wiele przedwojennych i powojennych sądów oraz rozproszonych po czasopiśmie recenzji twórczości Ciesielczuka ujmuje tę poezję w sposób nader niejednoznaczny, co widać wyraźnie, gdy przywołamy nazwiska tylko luminarzy krytyki przedwojennej. Brakuje jednak ujęcia monograficznego tej twórczości. Doceniany przez Zawodzińskiego²⁰, ledwo ironicznie traktowany przez F. Siedleckiego²¹, szczerze natchnionym lirykiem określony przez K. Czachowskiego²², równie niejednoznacznie przyjmowany był przez innych.

Jeśli przyjrzymy się recenzjom, ukazującym się w latach 1927—1937, stwierdzimy, że zainteresowanie krytyki tą poezją zbiega się z datami wydań kolejnych tomików poetyckich. Krytyka powojenna zaś przywołuje tę twórczość artykułami okolicznościowymi, które ukazują się zaraz po śmierci poety, a zatem w 1946 roku, albo w związku z rocznicami śmierci, albo w związku z wydaniem *Wierszy zebranych*, albo wreszcie w kontekście omówień twórczości Kwadrygi.

²⁰ Por. K. Zawodziński: *Liryka i epika wierszem*. „Rocznik Literacki” 1937, s. 41—43.

²¹ F. Siedlecki: *O swobodę wiersza polskiego*. „Skamander” 1938, z. 93—95, s. 111. Jest to niezwykle ironiczne ujęcie, gdyż w emocjonalnej polemice z Zawodzińskim jako krytykiem literackim, który wymaga od wiersza nie naruszonej formy sylabicznej, przywołuje Siedlecki cały szereg cytatów z recenzji Zawodzińskiego. Recenzje te na ogół sugerują konieczność poprawy wersyfikacji. I na koniec Siedlecki przytacza: „Czereśniewski i Lewin unikali destrukcyjnych wpływów mody, obaj władają doskonale wierszem [...]. Owszem, nie tylko zresztą oni. Jest jeszcze Szpyrkówna i Ciesielczuk. Honor poezji polskiej został uratowany.”

²² K. Czachowski: *Obraz współczesnej literatury polskiej 1884—1934*. T. 3. Red. J. Maciejewska, J. Trznadel, M. Pokrasenowa. Warszawa—Lwów 1936, s. 354.

Chaty w obłokach z 1927 roku odnotowane zostały trzema recenzjami: M. Bibrowskiego, A. Maliszewskiego, S. Napierskiego. Bibrowski omawia debiutancki tomik Ciesielczuka paralelnie z tomikiem Słobodnika zatytułowanym *Modlitwa o słowo*. Autor postrzega poetykę obu tomów jako swoje dziedzictwo skamandryckie, wskazując jednocześnie na wyraźne zapowiedzi „nowego stylu”. Pisząc o apologii „poznania opartego na doznaniach zmysłowych” (jak określa szereg utworów następujących po *Zmysłach*, a zatem *Marzec*, *Kwiecień*, *Zachwycone stodoły*) mówi jednocześnie o „doskonałości formalnej, różnaitości rymów, wyszukanych asonansach i aliteracjach”. Spośród wszystkich utworów wyróżnia ostatni: „*Pieśń o niebieskim pędzie* [...] abstrahując od wpływu *Pijanego statku* — chodzi nam tu przede wszystkim o nuty oryginalności — jest wyrazem niewątpliwie głębokich przeżyć autora i, odbiegając już daleko od obowiązujących dzisiaj kanonów, stanowi jedną z pierwszych oznak wzmoczenia się siły uczucia i fantastyki w wypowiedzi.”²³

Recenzent dostrzega *Chaty w obłokach* z jednej strony jako tomik wyrastający z podglebia skamandryckiego, z drugiej zaś jako zapowiedź nowych zjawisk w poezji. A. Maliszewski omawia *Chaty w obłokach* razem z tomikiem następnym, tj. *Wsią pod księżycem*²⁴. O ile przychylny sąd o poetyckiej produkcji Ciesielczuka, wypowiedziany przez Bibrowskiego i Maliszewskiego można tłumaczyć koleżeńskimi koneksjami, o tyle Stefana Napierskiego o ten typ motywacji w recenzji posądzać raczej nie należy. Píše on: „*Chaty w obłokach* — to obok rzeczy Sebyły, najbardziej obiecujące wiersze, jakie ukazały się ostatnio w wydaniu książkowym [...]. W poezji jego uderza i pociąga przede wszystkim rozmach samorodny i nieforsowny, czujność zmysłowa, która nie buduje metafor dla ozdoby, ale kształtuje je samorzutnie z głębszego nakazu fizjologicznego i rzadkiej u debiutanta konsekwencji jednorodności formalnej, a także pewien rytm uniesienia nie rozsadzający utworu, ale zamykający go harmonijnie — ów rytm, który jest wzlotem istotnego poety, jego młodości »górną i chmurnej«.”²⁵

Wieś pod księżycem odnotowuje — poza A. Maliszewskim — również T. Sinko²⁶. Można by zatem powiedzieć, że tomik przeszedł nie zauważony. Znacznie obszerniejsze recenzje pojawiły się na temat *Psa kosmosu*. Piszą

²³ M. Bibrowski: *U progu idących przemian*. „Kwadryga” 1928, nr 2, s. 2.

²⁴ Por. A. Maliszewski: [Rec. *Chat w obłokach* i *Wsi pod księżycem*]. „Głos Literacki” 1928, nr 16.

²⁵ S. Napierski: *U poetów*. „Wiadomości Literackie” 1928, nr 31, s. 3.

²⁶ Por. R. [T. Sinko]. „Kurier Literacko-Naukowy” 1929, nr 16 [dodatek do „Kuriera Codziennego”]; jest to informacja w dziale *Wśród nowych książek*, że wydany został tomik S. Ciesielczuka *Wieś pod księżycem*.

o nim J. Braun, E. Kozikowski, E. Schürer i J. Liebert²⁷. Braun omawiając tomiki poetów związanych z Kwadrygą, sugeruje, że mamy do czynienia ze zmianą generacji poetów. W twórczości Ciesielczuka dostrzega nastawienie metafizyczne, jego stosunek do rzeczywistości ma określać „spłot tęsknot i okrzyków kosmicznych [...]”. Jego niebo to kołowrót gwiazd nad głową i nieruchomy wśród nich gospodarz — Bóg. Ku niemu rwie się poeta wprost, nie zahaczając o nędzę ludzką i zagadnienia społeczne — ale mimo to z żagwią buntu i bluźnierstwa (*Piana na ustach*). Znać u Ciesielczuka dobór mocnych, strzelistych słów, połyskujących niekiedy frazeologią. Wiele dysonansów i załamania formy.”²⁸ Bibrowski mówił o doskonałości formy, asonansach i aliteracjach, Braun, pisząc wprawdzie o innym tomiku, wskazuje na dysonanse. Forma wiersza Ciesielczuka stanowi zatem element kontrowersyjnych ocen.

W sposób bardzo rzeczowy pisze recenzję J. Liebert, wskazując na cztery cykle tomiku i charakteryzując je osobno. Pierwszy, *Złocista sieczkarnia*, określony jest jako cykl, w którym znajdują się utwory o „niezmałowanej czystości”. W *Pianie na ustach* widzi próbę „sformułowania własnej poetyckiej ideologii. Ciesielczuk wykazuje duży artyzm i nieprzeciętny talent w opisach czy w ujawnieniu lirycznym przeżyć, gdy idzie o sprecyzowanie stanowiska ideowego — zawodzi.” I dalej recenzent pisze: „Cykl czwarty, *Woń lazuru*, ujawnia tony nowe w poezji Ciesielczuka. W doszukiwaniu się swoistego obrazu wchodzi poeta na drogę prymitywu, tej tak bardzo niedźwiedzkiej i niebezpiecznej prostoty. *Wędrowcy snów*, *Głos przestrzeni*, *Skrzypce*, *Do przestworu* — to właśnie próby tego rodzaju. Czy są one oryginalną, składową w skali talentu kryjącą się własnością — trudno dziś osądzić. [...] Do najpiękniejszych wierszy cyklu należą *Do melodii*, *Mądrość życia*, *List [...]*, *Wielkość*, świadczące o rozwoju ciekawego talentu Ciesielczuka, o rozszerzającym się horyzoncie poetyckim, o coraz głębszym uświadamianiu sobie własnej drogi, której *Pies kosmosu* jest jednym z etapów.”²⁹

Recenzje omawiające *Glazy i struny*, *Pentaptyk lapidarny* oraz *Teatr natury* znacznie się między sobą różnią w ocenie wartości. I tak J. Birkenmajer pisze w związku z tomikiem *Glazy i struny*: „Poeta jest synem wsi, która już w poprzednich tomikach była częstym tematem jego utworów; oczywiście nie ma tu nic z banalnego chłopomaństwa literackiego, nie ma fałszywych ekstaz i stylizacji. Uderza świeżość i prawdziwość [...]. Ziemia, z którą poeta jest zżyty atawistycznie, jest dla niego, jak dawniej dla Kasprowicza,

²⁷ Por. J. Braun: *Wśród nowych książek*. „Kurier Poranny” 1929, nr 161; E. Kozikowski: *Biblioteka Kwadrygi*. „Głos Prawdy” 1929, nr 308; E. Schürer: [Rec.]. „Robotnik” 1929, nr 277; J. Liebert: *Ciesielczuk*. „Wiadomości Literackie” 1930, nr 38.

²⁸ J. Braun: *Wśród nowych książek...*, s. 6.

²⁹ J. Liebert: *Ciesielczuk*. „Wiadomości Literackie” 1930, nr 38, s. 3.

punktem oparcia w rozważaniu o sprawach wszechświata; w tym kierunku twórczość Ciesielczuka idzie linią konsekwentną.”³⁰ W. Sebyła zwraca uwagę na *Glazy i struny* jako tomik niepozorny, który „na pierwszy rzut oka wydaje się jakiś szary [...]. Szarość ta wynika z prostoty środków poetyckich, [...] prostoty robiącej chwilami wrażenie komunau. Wrażenie to mija po uważnym rozejrzeniu się w wierszach. Prostota jest u Ciesielczuka celowa, świadoma, stanowi kontrast jakby poprzednich tomów poety, w których nieraz zdarzały się metafory trące manierą [...]. Z konsekwentnie i jednolicie ułożonej książki wychyla się twarz zamyślnego nad odwiecznymi zagadkami bytu poety: zmienność spraw tego świata, płynność rzeczy, stałość praw rządzących kosmosem i ludźmi i wiara w ludzką myśl człowieka. [...] A wszystko widziane poprzez naturę.”³¹

Jan Szczawiej w 1934 roku, a zatem w trzy lata po wydaniu *Glazów i strun*, przed *Pentaptykiem lapidarnym*, pisze: „Ciesielczuka śmiało można nazwać najlepszym spośród wszystkich innych młodych poetów piewcą natury wiejskiej. W jego utworach zamyka się pyszne bogactwo wsi i nieprzebrany urok krajobrazu polskiego. Jest niedościgniony także na swoim odcinku pod względem formy, nie ustępującej najlepszym wzorom poetów starszych. W ostatnim tomie, po którym niestety Ciesielczuk już długo nie odzywa się, skierował on swoje zainteresowania w stronę zagadnień filozoficznych, dla których jednak pomyślnego dla swej muzy podejścia znaleźć nie zdołał.”³²

Pentaptyk lapidarny ukazał się drukiem w 1935 roku i skwitowany został trzema recenzjami: W. Sebyłą, A. Szczerbowskiego i K. W. Zawodzińskiego. Największą wnikliwość znać w recenzji Szczerbowskiego, który pisze: „*Pentaptyk lapidarny* [...] to opowieść »o nieobliczalnej bytu przygodzie«, o człowieku, Naturze i tajemnicy. Tej lapidarności treści towarzyszy kształt zewnętrzny: norwidowska ekonomia słowa, zwartość obrazów, które chcą być równownikami idej [...] twórczy trud pragnie między słowem a pojęciem postawić znak równości.” Recenzent wyróżnia trzy spośród pięciu wierszy: *Dwa ekstremy*, *Człowiek w skale nad morzem wykuty* i *Natura*. Dostrzega wsłuchanie w Norwida, podkreśla doskonałość formalną pierwszego utworu. Szczerbowski, okazując dużą aprobatę dla tomiku, gani w wierszu pt. *Natura* „dziennikarską ironię i niepoetycki banał w sformułowaniu »twór pewien człowiekiem się

³⁰ J. Birkenmajer: *Recenzje i sprawozdania. Przegląd Wydawnictw 1931 roku*. „Polonistyka” 1932, z. 4; por. też: W. Sebyła: *Na rynku poetyckim*. „Kwadryga” 1931, nr 1/3; o *Pentaptyku lapidarnym* pisali w tonie aprobaty W. Sebyła („Rocznik Literacki” za rok 1935, s. 27), A. Szczerbowski („Ruch Literacki” 1935, nr 7/8, s. 214), K. W. Zawodziński („Wiadomości Literackie” 1936, nr 20).

³¹ W. Sebyła: *Na rynku poetyckim*. „Kwadryga” 1931, nr 1/3, s. 330.

³² J. Szczawiej: *Na młodym warszawskim Parnasie*. „Kurier Literacko-Naukowy” 1934, nr 34, s. 3.

zwący«. W sumie *Pentaptyk*, mimo rzadkiej nawet na stosunki dzisiejsze szczupłości rozmiarów, to nie poetycka plakietka, której celem byle jak ułożony wybór wierszy z ostatniego roku [...], ale ambitne a uzasadnione rezultatem pragnienie przedstawienia faktycznych osiągnięć [...].”³³ Sebyła wypowiada się równie pochlebnie³⁴.

Zawodziński natomiast przy okazji wydania *Pentaptyku* zauważa, iż Ciesielczuk jest poetą tak odległym od wzajemnej adoracji grup poetyckich, że „roztargniony, pobieżny obserwator współczesnej liryki gotów jest go wziąć za jednego z początkujących awangardzystów lub ze względu na brzmienie nazwiska zaliczyć do poetów chłopskich, protegowanych przez »Prosto z Mos- tu«. Naprawdę wszystko jest przeciwnie.”³⁵

Teatr natury doczekał się największej liczby omówień i recenzji, które wzajemnie sobie przeczą. K. Wyka, P. Hertz i S. Czernik przyjmują tom jednoznacznie negatywnie. Wyka pisze: „Ten wcale obfity zbiór niewiele zawiera poezji, a jeszcze mniej dobrze napisanych wierszy. Braki techniczne wierszy Ciesielczuka, ich rozliczne prozaizmy nie płyną ze świadomego szukania form zbliżonych do techniki awangardowej, ale po prostu z niedostatecznego przepracowania utworów, czy może prościej — łatania słowami nie istniejącej w poecie treści poetyckiej [...], autorowi bardzo rzadko udaje się przekonać czytelnika, iż pod skorupą banalnych słów kryją się ślady poetyckiej żyły. Jedynie kilka utworów (np. *Las mnie zawołał*, *Przebudził mnie głęboki głos*) zdecydowanie wybiega nad poziom tomu [...].”³⁶

W tonie wyraźnie napastliwym wypowiada się w „Pionie” Paweł Hertz. Pisze on: „[...] bez względu na pamięć, którą zachowamy o poprzednich tomach, [...] ostatnia publikacja Ciesielczuka ma wyraźnie cechy grafomanii. Jest to wynikiem przybierania zbyt wysokich pów przez autora, wynikiem patetycznego społecznikostwa i źle dawkowanej historiozofii. Suma tych elementów składa się na *Teatr natury*, ostatecznym zaś skutkiem jest pretensjonalizm i brak umiejętności wersyfikacyjnych, brak poczucia, co wolno, a czego nie wolno pisać. Ciesielczuk usiłuje być dydaktyczny, usiłuje pouczać. Jest to liryka refleksyjna, która jeszcze wyciąga wnioski [...]. Stąd płynie zainteresowanie Norwidem i przepojenie własnej twórczości norwidowym sposobem pisania, co oczywiście się nie udaje, przysparzając jedynie największemu poecie Polski jeszcze jednego epigona i niepojętego ucznia.”³⁷

³³ A. Szczerbowski: *Wiersze Ciesielczuka*. „Ruch Literacki” 1935, nr 7/8, s. 214.

³⁴ W. Sebyła. „Rocznik Literacki” za rok 1935, s. 27.

³⁵ K. W. Zawodziński: *Nowy tom Ciesielczuka*. „Wiadomości Literackie” 1936, nr 20, s. 5.

³⁶ K. Wyka: *Ciesielczuk Stanisław: „Teatr natury”*. „Nowa Książka” 1937, z. 10, s. 607—608.

³⁷ P. Hertz: [Rec. *Teatru natury*]. „Pion” 1937, nr 15, s. 5.

Trudno sobie wyobrazić bardziej miazdzącą recenzję, więc już tylko z badawczego obowiązku przywołam krótki sąd Czernika: „[...] książka należy do zjawisk niepokojących, nie dlatego, by stanowiła wyjątek, lecz z powodu zbyt często spotykanej przeciętności. [...] Trud poety należy do dramatycznych, syzyfowych najczęściej wysiłków. Epilog trudu również bolesny: Syzyf wysmaganany batem. Ciesielczuk znalazł się w podobnym położeniu. [...] Wiersze nienadzwyczajne: kilka miłych krzewów, zaniedbane grządki, dziko rosnące roślinki — oto zespół ogródka, który na pewno inaczej wyglądał w marzeniach młodego ogrodniczka [...], gdy budował chaty w obłokach i wieś pod księżycem. [...] Coś drogi zwiślało, a przecież nie zatracił się jeszcze poeta. Jest, czujemy go, pulsuje nurt podskórny, tylko że wydobywa się w obrębie jakiejś zasy piachu, raz po raz zamulając pragnącą się odkryć krynicę.”³⁸ Nadmiar poetyzacji, z której niewiele wynika dla samego Ciesielczuka, prowadzi do wrażenia, że recenzent pomylił formy wypowiedzi. Jeśli ktoś nie zna tomiku, to z recenzji niewiele się dowie.

W tym samym czasie inny recenzent w tonie rzeczowym, bez emfazy i zbędnych inwektyw pisze w „Kulturze”: „[...] przechodzi Ciesielczuk od *Chat w obłokach* dość ciekawą ewolucję. [...] Zbiorek jest dość eklektyczny ze względu na charakter utworów (bo obejmuje lirykę kontemplacyjną i refleksyjną, osnutą na motywach przyrody czy pewnych zjawiskach świata i człowieka). Obok wierszy o zakroju satyrycznym, a nawet pamfletowym — pojęcie sztuki uspołecznionej zmierzać się zdaje [...] do utożsamienia się z pojęciem sztuki podporządkowanej sprawie człowieka. Wszakże ta sprawa człowieka ma u Ciesielczuka znacznie głębszy podkład i pojawia się na tle znacznie szerszym. Jest w tym ślad wpływu nowego jego mistrza — C. K. Norwida. [...] Echa marksistowskiej walki klas pojawiają się dość często, tworząc dziwny konglomerat z tą przejętą od Norwida koncepcją człowieka. Poza szeregiem utworów napisanych w kręgu norwidowych oddziaływań, niejednokrotnie dość głębokich (np. *Na początku była pieśń*), znajdujemy [...] liryki przypominające charakterem dawną twórczość. [...] Jednakże ten górujący norwidowski ton [...] przełamuje grupa wierszy o zakroju satyrycznym czy pamfletowym. [...] Jeśli chodzi o ogarnięcie obecnego okresu twórczości, to jest ona jeszcze w stadium niewykrystalizowania. Może to wynik narzucenia materialistycznych determinant postawie twórczej, która jest w istocie idealistyczna.”³⁹

K. Zawodziński natomiast określa *Teatr natury* mianem zjawiska zasługującego na szczególną analizę. Pisze on: „Od pierwszego utworu do ostatniego uderza wielkość postawy moralnej i jej istotna poetyczność, nie polegająca zresztą wcale na przebywaniu w świecie oderwanym od rzeczywistości, lecz na stosunku do rzeczywistości rzetelnie obserwowanej i bezkom-

³⁸ S. Czernik: *Stanisław Ciesielczuk: „Teatr natury”*. „Ateneum” 1938, nr 1, s. 165.

³⁹ H. Michalski: [Rec. *Teatru natury*]. „Kultura” 1937, nr 25, s. 5.

promisowo sądzonej." Zawodziński dostrzega związek z Norwidem (mówi o utworach „przypominających rozprawy wierszowane Norwida”) dostrzega u Ciesielczuka „postawę moralisty, piętnującego swój czas”⁴⁰.

Jak widać krytykom przedwojennym daleko do jednomyślnych ocen tej poezji. Przyczyny tego zjawiska wcale nie są jednoznaczne i — jak sądzę — mogłyby być poddane wnikliwej analizie socjologicznej, ale to temat na inną pracę. Można by rzecz ująć po prostu — słaba poezja, od recenzji nie można wymagać laurów. Ale z przedstawionego przeglądu recenzji, jakie ukazały się przed wojną, nie wynika wcale jednoznacznie negatywna ocena. Również nieprawdziwe jest stwierdzenie, że recenzje pozytywne piszą autorzy zaprzyjaźnieni czy związani z regionem (Szczawiej, Szerbowski). Napierskiego ani Zawodzińskiego o ten typ motywacji posądzać nie należy. Chyba najważniejszą kwestię stanowią estetyczne preferencje piszących, a być może także zupełnie pozaestetyczne uwarunkowania, tkwiące w aprobacie lub dezaprobaty samej tematyki utworów.

Do przedwojennego sądu Zawodzińskiego nawiązuje J. Lau, pisząc recenzję *Wierszy zebranych*, gdy ukazały się w roku 1965. Nawiązanie ma szczególny charakter, oparte jest na przywołaniu zdania krytyka, który stwierdził w recenzji *Teatru natury*: „Nic nie wiem o nim poza tą książką wierszy.” Autor powojennej recenzji konstatuje, że sytuacja nie uległa zmianie, „ale i osąd Zawodzińskiego wyrażany przed trzydziestu laty pozostał również aktualny, bo rzeczywiście ze spuścizny literackiej Ciesielczuka uderza wielkość postawy moralnej”. J. Lau pisze: „Z perspektywy lat dostrzegamy, że Ciesielczuk w swej postawie, w gatunku wyobraźni, w praktyce poetyckiej zbliża się chyba najbardziej do Leśmianowskiej *Łąki*, do klimatu konfliktów moralnych Piętaka, do refleksji liryki S. Skonecznego, której obsesją stał się wielki czas kosmiczny zawarty w poetyckiej formule. [...] po latach możemy stwierdzić, że jest to liryka pytań nie przedawnionych.”⁴¹

W podobnym tonie pełnej aprobaty wypowiadają się wszyscy krytycy powojenni, przypominający tę twórczość w rocznice śmierci poety, i ci, którzy rekomendują wydany w 1965 roku tom *Wierszy zebranych* Ciesielczuka. Padają więc ze strony J. Krzyżanowskiego słowa następujące: „Niewiele wiem o życiu [...]. Wiem natomiast, że sześć tomików jego poezji [...] wyznacza mu jedno z najwybitniejszych miejsc w drugim pokoleniu liryków międzywojennych [...] tak, że śmierć Ciesielczuka należy do najdotkliwszych strat literatury

⁴⁰ K. Zawodziński: *Liryka i epika wierszem*. „Rocznik Literacki” 1937, s. 41, 42; por. też: Tenże: „Wiadomości Literackie” 1938, nr 34.

⁴¹ J. Lau: *Poezja pytań nie przedawnionych*. „Kultura” 1965, nr 27, s. 8; por. też: (AZC): *Poeta na nowo odkryty*. „Kurier Lubelski” 1965, nr 152; T. Burek: *Ziemia i otchłań*. „Tygodnik Kulturalny” 1965, nr 45; Z. Jastrzębski: *Nareszcie Ciesielczuk*. „Kamena” 1965, nr 17.

polskiej w latach ostatnich.”⁴² I dalej Krzyżanowski przedstawia rzeczową analizę zawartości sześciu tomików. W tym samym 1946 roku przypomina tę twórczość A. Szczerbowski⁴³, upomina się również o tę poezję J. Gembicki, pierwszy raz w 1946, a następnie w 1962 roku⁴⁴. Z. Jastrzębski na łamach „Kamieny” również wypowiada się dwukrotnie, po raz pierwszy w roku 1957 charakteryzuje tę twórczość, wskazując *Głazy i struny* jako moment okrzepnięcia poetyckiego, wysoko ceni *Teatr natury*, po raz drugi — w artykule pod znanym tytułem *Nareszcie Ciesielczuk* — pisze w związku z wydaniem *Wierszy zebranych*⁴⁵. T. Burek, recenzując tom *Wierszy zebranych*, wskazuje między innymi, że „nie ma w poezji Ciesielczuka rozwiązania jednoczącego wszystkie przeciwieństwa, trwa w niej ciągle napięcie, [...] walka i komplikacja. Ta poezja mówi, że człowiek jest istotą tragiczną i że jego wielkość polega na tym, że nie odrzuca on własnej tragedii.”⁴⁶ Zbigniew Zaborski uważa, iż Ciesielczuk jest „obok Czechowicza jednym z najwybitniejszych poetów Lubelszczyzny”⁴⁷.

W 1979 roku ukazuje się podwójny numer „Poezji” w całości poświęcony Kwadrydze. A. Baluch w artykule *Życie zamyka się jak księga* określa wiersze Ciesielczuka jako „typ lirycznego pamiętnika, swoistą odmianę autobiografii tak charakterystycznej dla kręgu literatury chłopskiej”⁴⁸. M. Dąbrowski w *Poetyckich dociekaniach Stanisława Ciesielczuka* określa ważność tej poezji ze względu na trzy aspekty: topos sielski, przejaw postaw filozoficznych lat trzydziestych i postaw lewicujących tych lat⁴⁹. Jan Marx natomiast w wydanej w 1983 roku książce, poświęconej Kwadrydze, w szkicu *Topos sielskości — o poezji Stanisława Ciesielczuka*, odmawia tej twórczości prawa do pamięci u potomnych. Kończąc ferowanie swych sądów autor tak pisze: „To przez nadmierną skłonność do poetyzacji, poetyzacji nowoczesnej zgodnie z receptami papieży awangardy z Peiperem na czele — wepchnęło go na manowce infantylizmu. Stąd piętrowa metafora konstrukcji Ciesielczukowych. Konstrukcji niestety w środku wydrążonych [...]. W dwudziestoleciu międzywo-

⁴² J. Krzyżanowski: *O liryce Stanisława Ciesielczuka*. „Warszawa” 1946, nr 3, s. 4.

⁴³ Por. A. Szczerbowski: *Stanisław Ciesielczuk — poeta godności ludzkiej*. „Wieś” 1946, nr 50/60, s. 8—9.

⁴⁴ Por. J. Gembicki: *Przemilczana twórczość*. „Rzeczpospolita” 1946, nr 137; Tenże: *Przemilczany i zapomniany*. „Kamieny” 1962, nr 13, s. 3.

⁴⁵ Por. Z. Jastrzębski: *Ciesielczuk, poeta zapomniany*. „Kamieny” 1957, nr 21, s. 2 i 5; Tenże: *Nareszcie Ciesielczuk...*

⁴⁶ T. Burek: *Ziemia i otchłań*. „Tygodnik Kulturalny” 1965, nr 45, s. 1 i 4.

⁴⁷ Z. Zaborski: *Stanisław Ciesielczuk — poeta nienazwanego Żywiotu*. „Orka” 1960, nr 48, s. 5 i 8; por. też: (AZC): *Poeta na nowo odkryty...*; J. Szczawiej: *Śpiew mrącego ostu*. „Tygodnik Kulturalny” 1964, nr 39.

⁴⁸ A. Baluch: *Życie zamyka się jak księga*. „Poezja” 1979, nr 11/12, s. 88—92.

⁴⁹ M. Dąbrowski: *Poetyckie dociekania Stanisława Ciesielczuka*. „Tygodnik Kulturalny” 1980, nr 18, s. 4.

jennym nie miał szans przebicia się, po wojnie został zapomniany.”⁵⁰ Jest to sąd kategoryczny, jednoznaczny, nie poparty jednak żadną próbą analizy, a zatem polegający wyłącznie na intuicji piszącego. W roku 1993 wydane zostały dwa tomy *Obrazu literatury polskiej XIX i XX wieku*. Zamieszczony tam szkic Stefana Lichańskiego najpełniej przedstawia poezję Ciesielczuka. W dużej części jest to powtórzenie sądów przedstawionych we wstępie do *Poezji zebranych* tego poety. Lichański wyraźnie zafascynowany tą twórczością tak pisze: „[...] konstelacja intelektualno-artystyczna, w obrębie której pomieścić by trzeba twórczość Ciesielczuka, jest bardzo rozległa i bardzo zróżnicowana. Poeta umiał wchłonąć cudze wpływy, przetransponować je i przyswoić, nadając wszystkiemu, co pisał, własny ton i styl [...] wniósł do literatury własny ton, własne — nie podrobione ani też zapożyczone — tworzywo poetyckie, własną koncepcję świata oraz sytuacji człowieka w tym świecie. Był indywidualnością odrębną, suwerenną, niepodległą w swej sztuce i w swym myśleniu.”⁵¹

Warto także przytoczyć opinie o twórczości Ciesielczuka, formułowane nie w recenzjach, lecz przy różnych innych okazjach. Władysław Bocheński, krytykując „zabawę w poezję wsi”, sugeruje, że wieś „chce poezji budującej jej przyszłość, urabiającej świadomego człowieka [...], a nie fantazji o [...] *Śpiewającym oście*. [...] Pisząc powyższe nie mam na myśli pomniejszania zdolności i talentu omawianych poetów. Cenię poezję Ciesielczuka, Słobodnika [...], a szczególnie Szczawieja [...]. Chciałbym przez to wskazać drogę, którą należy podążać, aby odrodzić moc utraconego słowa [...]”⁵² Teodor Bujnicki natomiast pozytywnie wypowiadając się o samej Kwadrydze w „Słowie” tak pisze: „[...] wielką zasługą [Kwadrygi] już jest, że ma w swoim gronie takich autorów, jak Czechowicz, Gałczyński, Flukowski (ale po co Ciesielczuk, Słobodnik?)”⁵³. I na koniec zamieszczony w omówieniu literatury dwudziestolecia, krótki sąd S. Czernika, wskazujący na poetów, którzy odstąpili od „celów społecznych lub politycznych, zadowolili się samą tylko poezją”. Czernik konkluduje: „Ale i u tych poetów siła wrażeń z okresu młodości wysuwa się na czoło. Widzimy to u Stanisława Ciesielczuka, który w młodszych latach pisał interesujące wiersze sielskie, załamał się jednak jako poeta w problematyce metafizyki.”⁵⁴

⁵⁰ J. Marx: *Grupa poetycka Kwadryga*. Warszawa 1983, s. 178.

⁵¹ S. Lichański: *Stanisław Ciesielczuk*. W: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. T. 4: *Literatura polska w okresie międzywojennym*. Kraków 1993, s. 198.

⁵² W. Bocheński: *Zabawa w „poezję wsi”*. „Polska Wolność” 1931, nr 8, s. 22. [Materiały archiwalne przechowywane w Muzeum Czechowicza w Lublinie].

⁵³ T. Bujnicki: *Ostatnia kwadra „Kwadrygi”*. „Słowo” [Wilno] 18 września 1931. [Materiały archiwalne przechowywane w Muzeum Czechowicza w Lublinie].

⁵⁴ S. Czernik: *Dwadzieścia lat poezji polskiej 1918—1938*. „Okolica Poetów” 1939, nr 1/2, s. 28—29.

Czy zatem dzieło Ciesielczuka należy odrzucić i skazać na zapomnienie? Sądzę, że zanim nastąpią tak generalne rozstrzygnięcia należy poddać je rzeczowej analizie. Zwłaszcza że jest to twórczość wpisująca się w działalność „Kwadrygi”, którą badacz dziejów czasopism literackich w dwudziestoleciu tak kwalifikuje: „»Kwadryga« stanowi prawie idealny model pisma w epoce przejściowej. Z jednej strony próbowała się samookreślić w stosunku do tradycji, z drugiej do Awangardy [...]. Odbiciem epoki przejściowej jest także zamknięta na łamach »Kwadrygi« poezja. W części wyraźnie eklektyczna, w części nieśmiało nowatorska. [...] »Kwadryga« to jak gdyby obraz przełamywania się »starego z nowym«, to jak gdyby worek, w którym można znaleźć prawie wszystko, co w tej epoce przejściowej miało miejsce.”⁵⁵

Twórczość Ciesielczuka jest dobrą ilustracją wszystkich tych zjawisk w poezji przełomu, które wyrastają z młodopolskiej i romantycznej tradycji, a jednocześnie stanowią próbę przyswojenia nowych, często awangardowych tendencji. Opisanie jej może pokazać szereg zjawisk znamienych dla dwudziestolecia.

⁵⁵ W. P. Szymański: *W połowie dwudziestolecia*. W: Tenże: *Od metafory do heroizmu. Z dziejów czasopism literackich w dwudziestoleciu międzywojennym*. Kraków 1967, s. 49—50.

WOKÓŁ DEBIUTU

Krytyka dostrzega Ciesielczuka dopiero jako autora *Chat w obłokach*. Jego debiut w 1925 roku na łamach „Przeglądu Warszawskiego” nie został w ogóle zauważony. Przypomniął o nim, choć w okolicznościach dość niecodziennych, najpierw sam Ciesielczuk, a następnie K. W. Zawodziński.

W piętnastym numerze „Wiadomości Literackich” z 1935 roku Zawodziński z obowiązku krytyka odnotował wydanie wierszy Stefana Glossa, o których wypowiada się bardzo krytycznie, sugerując, że z całego tomiku wystarczyłoby opublikować jeden skromny wiersz pt. *Słońca i księżycy*⁵⁶. Wiersz został przytoczony w całości jako godny pamięci i jako rodzaj wynagrodzenia za surowość uwag, jak sam Zawodziński przyznaje. W numerze osiemnastym „Wiadomości Literackich” z 1935 roku wydrukowano list Stanisława Ciesielczuka do redakcji, w którym zauważa on, że wyróżniony przez Zawodzińskiego utwór, przypisany Glossowi, jest jego autorstwa i publikowany był w „Przeglądzie Warszawskim” w styczniu 1925 roku⁵⁷. List pozostawiono bez komentarza, autor recenzji niczego nie próbował wyjaśnić. Sprostował swą pomyłkę znacznie później, bo przy okazji omówienia *Pentaptyku lapidarnego* Ciesielczuka.

Zawodziński stwierdza: „Ciesielczuk zdobył bardzo rzadkie wyróżnienie, cenniejsze bodaj niż oficjalne nagrody [...]. Zdarzyło się mianowicie, że młody uczony, a przy tym człowiek wszechstronnego, głębokiego umysłu, Stefan Gloss, wpisał do swojego kajetu, tam, gdzie notował własne próby poetyckie, wiersz Ciesielczuka. Czyż wielu poetów współczesnych, czytanych najczęściej tylko przez recenzentów, wie, że ich utwór zostaje wchłonięty, przyswojony

⁵⁶ Por. K. W. Zawodziński: *U poetów*. „Wiadomości Literackie” 1935, nr 15, s. 4.

⁵⁷ W tym samym numerze opublikował poeta trzy teksty, które nie znalazły się później w żadnym zbiorze wierszy: *O miłość cichą...*, *Słońca i księżycy*, *W jakąś puszcę odejść niezmierzoną*... Por. „Przegląd Warszawski” 1925, nr 1, s. 57–58.

przez wzruszonego inteligentnego miłośnika poezji?"⁵⁸ I tu następuje wyjaśnienie nieporozumienia. Zawodziński wychodzi z twarzą, Ciesielczukowi oddany zostaje „należny hold” i wydawać by się mogło, że wszystko jest w porządku, gdyby nie fakt, iż przy tej okazji Zawodziński nie informuje, że w istocie na łamach tegoż „Przeglądu Warszawskiego” Stanisław Ciesielczuk debiutował trzema utworami, które nie zostały zamieszczone w żadnym późniejszym tomiku. Mało tego, tak dalece zapomina o swej „przygodzie” z Ciesielczukiem, że w recenzji *Teatru natury* (1937) sugeruje, iż nic poza tą książką o autorze nie wie. O autorze w istocie mógł wiedzieć niewiele, z jego wszakże twórczością zaznajamiał się w różnych, jak widać, okolicznościach.

Rok 1925 uznać zatem można za debiut Ciesielczuka na łamach pisma o zasięgu ogólnopolskim. W „Przeglądzie Warszawskim” ukazały się, w dziale zatytułowanym *Poezje*, trzy utwory: *O miłość cichą...*, *Słońca i księżycy*, *W jakąś puszcę odejść niezmierzoną...* Trzy krótkie utwory warto przywołać tu w całości, ponieważ poza „Przeglądem Warszawskim” (dość trudno dostępnym) nie zostały one nigdzie zamieszczone. Brak ich także w zbiorze *Wierszy zebranych* z 1965 roku.

O miłość cichą...

O miłość cichą, czystą i jedyną,
co by dobyła śpiew, skutę niemością,
o jedno serce ino —
modłę się wszystką mej duszy tęsknotą...

O miłość jasną, pogodną, błękitną,
jak uśmiech wiosny, co lekko się prosi
na kwiaty, które kwitną, —
modłę się wszystką tęsknotą mej duszy...

O miłość drzącą, najbardziej oddaną,
niby lazuru wiew samotnej jodle,
o miłość niezaznaną —
wszystką mej duszy tęsknotą się modłę...

O cichość słodką, majową, bezmglistą,
o drogość oczu, ust — o włosów złoto,
o miłość przeczystą —
modłę się wszystką mej duszy tęsknotą...

Słońca i księżycy

Jestem cichą wodą,
blaskami się sycę, —
świecę w moich falach
słońca i księżycy.

⁵⁸ K. W. Zawodziński: *Nowy tom Ciesielczuka...*

Jestem cichym niebem,
które nie ma końca, —
na tle moim kwitną
księżycy i słońca.

Wszystko w głąb mnie pada,
jak w lustrzaną ciemnię.
I lśnię od gwiazd złotych,
których nie ma we mnie...

* * *

W jakąś puszcze odejść niezmierzoną,
zapomnieniem otulić się błogiem,
szumem chwiać się ku dalekim stronom
i rozmawiać przez milczenie z Bogiem...

O poranku pokłonić się słońcu
i z ptakami świegotać radośnie,
z drzew wierzchami pieśnią grać tęskniącą,
co w niebiosza nieskończenie rośnie.

A w południe zachwytem wystrzelić
i w rozkoszy drzeniu tajemniczem
między światy duszę swą podzielić
i być wszystkim, i być razem — niczem...

Warto zwrócić uwagę na kilka kwestii ważnych, jak sądzę, dla tego debiutu. Wszystkie trzy utwory wyraźnie wyrastają z młodopolskiej szkoły. I nie należy z tego faktu czynić zarzutu. Źródło to ujawnia się przede wszystkim w typie metafory o charakterze synestezyjnym z elementami metonimii i oksymoronu: *miłość cicha, miłość jasna, [...] błękitna, miłość drżąca [...] niby lazuru wiew, cichość słodka (O miłość cichą), cicha woda, blaskami się syć, ciche niebo, lustrzana ciemnia (Słońca i księżycy), zapomnieniem otulić się, szumem chwiać się, rozmawiać przez milczenie, być wszystkim i być razem — niczem... (W jakąś puszcę...)*.

Metafora, choć wywiedziona z młodopolskiego arsenału środków stylistycznych, nie jest ani natrętna, ani nazbyt emfatyczna. Przede wszystkim nie występuje w nadmiarze, buduje zatem wyraźnie wyciszony, intymny nastrój. Zawodziński mógł dostrzec w tych utworach klasyczną doskonałość formy: trzy utwory zamknięte w trzech odmiennych wzorcach wersyfikacyjnych, z których każdy może być przykładem zwięzłości i kompozycyjnej jedności dzięki zastosowaniu anafory.

Jeśli jednak na debiut ten spojrzymy z innej jeszcze perspektywy, dostrzeżemy w nim wyraźną zapowiedź tego, co zostanie rozwinięte w dwu pierwszych tomikach poetyckich — *Chaty w obłokach* i *Wieś pod księżycem*. Wszystkie trzy utwory stanowią rodzaj poszukiwania harmonii, przy

jednoczesnym uświadomieniu, że konieczny jest duży wysiłek, by ją odnaleźć. *Słońca i księżyce* to utwór, który w przewrotnej puencie odkrywa iluzoryczność estetycznego obrazu, stworzonego przez odbicie nieba w wodzie⁵⁹: *I lśnię od gwiazd złotych, / których nie ma we mnie...*

Ten debiutancki wiersz Ciesielczuka zdaje się demaskować zasadę młodopolskiego sposobu kreacji poetyckich światów. Motyw księżycy i słońca po wielokroć w bardzo różnych funkcjach będzie powracał w całej twórczości Ciesielczuka. Ale pojawia się w tych utworach także marzenie, które można by określić jako dążność do osiągnięcia przedziwnej jedności człowieka i natury. W marzeniu tym świat konstruowany jest wokół pionowej osi, łączącej ziemię i niebo. Widać to we wszystkich trzech utworach, choć w każdym nieco inaczej. W *Słońcach i księżycach* oba elementy przestrzeni połączone zostały motywem gwiazd, słońca i księżycy. W modlitwie *O miłość cichą...* związek ten jawi się jako wyraz ekwiwalentności abstrakcyjnego uczucia i równie abstrakcyjnych objawów natury: *miłość [...] jak uśmiech wiosny, niby lazuru wiew*. W utworze trzecim, bez tytułu, pionowy układ przestrzeni sygnalizowany jest w dwojaki sposób. „Ja” liryczne marzyciela ma rozprzestrzenić się ku tym horyzontom, które wyznacza Bóg, niebo, słońce i wierzchy drzew. Jednocześnie cała przestrzeń w marzeniu wypełniana jest szumem, świegotaniem, pieśnią tęskniącą, zachwytem. Te niematerialne, przeważnie jakoś brzmiące, wyznaczniki przestrzeni też wskazują na jej oś wertykalną, gdyż *pieśń [...] w niebiosy nieskończenie rośnie, a zachwyt wystrzela*. Ale obok tak budowanych wyznaczników przestrzennych pojawiają się elementy sygnalizujące czasowy przebieg marzonych zdarzeń. Sygnały te umieszczone zostały w dwu kolejnych zwrotkach, jako przywołanie dwu kolejnych pór dnia: *o poranku, a w południe*. To marzenie zdaje się podobne do Leśmianowskiego poznawania rzeczy samej w sobie, jak choćby w *Topielcu zieleni*, ale można w nim dostrzec także pierwsze próby poszukiwania jedności kosmobiologicznej, które z taką intensywnością ujawnią się w późniejszej twórczości autora *Teatru natury*.

Trzy debiutanckie utwory przeszły bez echa, nie zauważone przez krytykę, choć — jak widać z nieporozumienia wokół tomiku S. Glossa — mogły zainteresować czytelników poezji. Debiut ten mógłby wprowadzić nazwisko Ciesielczuka w obręb czytelniczej świadomości, pod warunkiem jednak, że zainteresowałyby się nim krytyka. Jak widać, zainteresowania tego zabrakło, chociaż w istocie nie były to pierwsze literackie próby Ciesielczuka. Rozpoczął on jako tłumacz tekstów niemieckojęzycznych, jeszcze jako uczeń gimnazjum, na łamach „Pąkowie”.

⁵⁹ Był to motyw szczególnie często wykorzystywany przez Leśmiana, którego romantyczne korzenie pokazał I. Opacki: *Uroda i żaloba czasu. Romantyzm w liryce Leśmiana*. W: Tenże: *Poetyckie dialogi z kontekstem*. Katowice 1979; por. zwłaszcza rozdz. *Uroki lustra. Świat „na dwoje rozniesiony”* i „Świat się sprawdza w jeziorze”, *Odbicie i poznanie*, s. 29—58.

Rola Stanisława Ciesielczuka jako założyciela jednego z pierwszych na Lubelszczyźnie pism została już zasygnalizowana we wstępie. Tu do kwestii powstania, a także publikacji Ciesielczuka na łamach pisma przyjdzie się odnieść szczegółowo. Z zachowanych w Bibliotece KUL egzemplarzy „Pąkowie” wynika, że pierwszy numer tego pisma ukazał się w styczniu 1923 roku jako organ kółka literackiego działającego przy gimnazjum w Hrubieszowie. Pierwszym redaktorem pisma był Stanisław Ciesielczuk, opiekunem zaś uczący w tej szkole polonista i znawca poezji Leśmiana — Adam Szczerbowski. O początkach pisemka wnioskuję na podstawie kroniki kółka zamieszczonej w styczniowym numerze „Pąkowie” z 1923 roku. Czytamy tam: „Na pierwszym zwyczajem posiedzeniu opiekun Kółka wygłosił odczyt na temat metody analizy literackiej [...]. Wtedy też wszyscy członkowie opowiedzieli się za tym, ażeby starać się o środki i materiał dla projektowanego pisemka.”⁶⁰

Na łamach tego pisma Ciesielczuk wypowiadał się kilkakrotnie jako autor artykułów, które można by określić mianem „propagandowych”. W numerze pierwszym znajduje się wypowiedź o wyraźnie dydaktycznym charakterze. W artykule pt. *Najwyższy czas* próbuje przekonać kolegów o konieczności zjednoczenia sił dla stworzenia lepszych warunków szkolnego życia. Kończy swój wywód — dość ogólnikowy i mglisty, stylistycznie zawyły — takimi słowami: „Czas by już było najwyższy skończyć z dawnym, które było gorsze, i drogą wszelkich starań dochodzić do celu. Należy pogodzić to, co zdaje się pozornie sprzecznem, nie zaciętrzewiać się w poglądach postronnych i tężyzną a moc młodzieńczą osiągnąć.”⁶¹

Nawiązaniem do artykułu z pierwszego numeru jest wypowiedź redaktora naczelnego, zamieszczona w drugim numerze, zatytułowana *W jedności siła*. Brzmi w niej głos oburzenia — z jednej strony na niewłaściwe zachowania młodzieży, która nie chce włączyć się do wielkiej dyskusji o problemach podejmowanych na zebraniach kółka, z drugiej zaś — na postawy określone mianem „nietaktownych, karygodnych, podłych, graniczących z ultranielojalną bezczelnością” tych kolegów, którzy nie tylko niczego nie robią, ale jeszcze przeszkadzają wszystkim próbującym dać coś z siebie. I tytuł artykułu, i sposób przemawiania przypominają płomienne romantyczne wezwania *Ody do młodości*. Stanowi to oczywiście świadectwo pokoleniowej fascynacji ideami wieszcza, ale jednocześnie odwiecznych szkolnych konfliktów; istota ich tkwi w sporze między ambitną i zaangażowaną w sprawy środowiska młodzieżą a tą grupą młodzieży, której wszystko wydaje się obojętne. Temperament oratora uwikłany jest tu w mało jasną retorykę. Na plan pierwszy wysuwa się oburzenie ujawnione w mocnych słowach. Widać wyraźnie, że ten typ literackich wystąpień nie jest Ciesielczukowi najbliższy. Jako redaktor szkol-

⁶⁰ „Pąkowie” 1923, nr 1, s. 7.

⁶¹ S. Ciesielczuk: *Najwyższy czas*. „Pąkowie” 1923, nr 1, s. 3.

nego pisma wyraźnie lepiej czuje się on w roli komentatora zdarzeń, stanowiących pretekst do literackich nawiązań. W drugim numerze „Pąkowie” znajdujemy jego *Obserwacje z kąta* — wypowiedź jakby ustylizowaną wedle *Plotki o „Weselu”* Boya. Obserwator, z kąta właśnie, przygląda się szkolnej zabawie, komentując zdarzenia:

Orkiestra z 4-ech osób rżnie od ucha. Tańczy para za parą, suną się wkoło sali w taneczny wir. Przychodzą mi różne refleksje. Zawija się krąg, sunie wężowato, każda para oddala się, zawraca i znowu się oddala. Błędne to koło? Czy my się nie suniemy ku rozwartym grobom? Pierzchnę tamto. Przypomniałem sobie *Marzenie po balu* Wasilewskiego, postać Elizabetty z *Popiołów*, niektóre sceny *Jaskółki*. Westchnąłem. Przewinęły się cienie. *Nunc pede pulsanda tellus!*⁶²

Próba nadania literackich cech obserwowanej sytuacji może dowodzić wrażliwości, ale równie dobrze być świadomą stylizacją literacką, w której młody autor kreuje się na znawcę literatury. W tej samej roli wystąpi w trzecim numerze pisma, omawiając poezje: Józefa Ruffera *Posłanie do dusz* i Ludwika Marii Staffa *Zgrzebną kantyczkę*. Recenzja obu tomików jest przede wszystkim świadectwem czytelnicznych preferencji młodego autora. Stylistyka recenzji, wyraźnie emocjonalna, pozytywnie wartościująca przedstawiane tomiki literackie, z jednej strony określa nadawcę recenzji jako entuzjastę młodopolskiej twórczości, z drugiej natomiast wskazuje na atmosferę, w jakiej dojrzewa przyszedłszy kwadrygant.

Piękne poezje Ruffera doczekały się drugiego wydania. Zostaną one długi czas radosnem posłaniem do dusz, w których gdzieś głęboko w łonie drzemie nie ujawniona jeszcze piękność i moc. [...] Śmieją się oczy na widok roztaczającego się piękna ukochaniem płodnej bogato matki-ziemi. Jeśli białe i różane jabłonie poją weselem — to dlatego, że kiedyś z puszystych kwiatów wyrosną soczyste owoce — jeśli smutek po śmierci wiśniowego sadu, w którym się poeta wraz z przyjacielem rozkochał, znika — to tylko dlatego, że śmierć ta zarodek życia w sobie dźwiga.⁶³

Poezja Ludwika Marii Staffa fascynuje Ciesielczuka swą metafizyczną tkanką:

⁶² S. Ciesielczuk: *Obserwacje z kąta*. „Pąkowie” 1923, nr 1, s. 19.

⁶³ S. C.: *Nowe poezje*. „Pąkowie” 1923, nr 3, s. 23—24.

Najczęściej poeta, stworzywszy sobie własny świat, w nim najchętniej przebywa, w nim dostrzega niewidzialne dla nikogo kwiaty i tęcze barwne, z jego lśnień czerpie blaski [...]. Krążąca śmierć nie przesładuje go, ani trwoży, choć dobywa nieraz przeczucie zgonu, nie wznieca smutku za przeszłością, nie pozwala na żale i łzy. [...] Nie ma ani obawy przed zaświatem, ani ciekawości jego, ani tej radości nie posiada, która napęla dusze wierzących głęboko w istnienie tam nieuchwytnego za życia szczęścia, ani też smutku i bólu tych, których niepewność trapi. [...] Żadne słowo, choćby najcudowniejsze, nie wskrzesi zmarłych nadziei. Przykazanie dane przez kogoś nieznanego, który już przebył próbę grobu: „Pójdź, nauczę cię czekać cierpliwie swej śmierci” — spełnia poeta do końca.⁶⁴

Jeśli na recenzję tę spojrzeć z perspektywy późniejszych dokonań poetyckich S. Ciesielczuka, to można już w niej odkryć przyszłego poetę, upatrującego w micie agrarnym prawzorców ludzkich zachowań i tego, który w niezliczonych przekształceniach będzie powtarzał, „że życie jest wieczyste na wygonie świata”. Ale odczytanie sposobu czekania na śmierć w wierszach Ludwika Staffa przypomina spokój, z jakim sam Ciesielczuk próbuje oswajać czas, przemijanie i śmierć w *Teatrze natury*. I choć trudno mówić tu o odkrywczości czy nawet oryginalności, to trzeba wskazać na pewną odmienność zainteresowań w porównaniu z tym, co prezentują inni autorzy „Pąkowie”. Ciesielczuk nie przedstawia w szkolnym piśmie żadnych swoich oryginalnych tekstów poetyckich. To, co drukują jego szkolni koledzy, grzeszy wtórnością. Wiersze drukowane w „Pąkowie” są utrzymane w skonwencjonalizowanej retoryce romantycznej. I nie w tym rzecz, by oceniać szkolne próby literackie. Warto natomiast zwrócić uwagę, że Ciesielczuk rozpoczyna kształcenie swego warsztatu od prób translatorskich. W drugim numerze „Pąkowie” z 1924 roku ukazuje się pięć tekstów tłumaczonych z języka niemieckiego przez S. Ciesielczuka. Są to kolejno: J. W. Goethego *Nocna pieśń wędrowca*, dwa utwory z *Księgi pieśni* Heinego i dwa z *Księgi obrazów* Rilkego: *Ważna godzina* (*Ernstes Stunde*) i *Na zakończenie* (*Schlussstück*). Porównanie tłumaczenia Ciesielczuka z oryginałami tekstów oraz innymi przekładami pozwoli określić znaczenie tego debiutu⁶⁵.

⁶⁴ Tamże, s. 25.

⁶⁵ Teoria przekładu ma swoją pokaźną bibliografię, ale z oczywistych względów teoria ta nie jest przedmiotem moich szczegółowych zainteresowań. Warto jednak, pokazując translatorskie próby Ciesielczuka, uświadomić sobie, że poglądy na sztukę i zadania przekładu bywają dość różnorodne. Na przykład A. Bogusławski uważa, że tłumaczenie poezji nastawione na oddanie cech „organizacji naddanej tekstu” prowadzi do ograniczeń w warstwie znaczeń oddawanych w tłumaczeniu. Przedmiotem swych zainteresowań czyni więc taki przekład, „którego punkt ciężkości pokrywa się z konstytutywnym aspektem tekstu językowego jako takiego: aspektem

Najwięcej wersji tłumaczeń ma *Nocna pieśń wędrowca* Goethego. Sześć z nich przytacza A. Miłska⁶⁶. Są to przekłady L. Staffa, G. Karskiego, dwa M. Dąbrowskiej i W. Lewika. Wszystkie pochodzą z okresu przedwojennego, podobnie jak tekst Ciesielczuka, i wszystkie stanowią próbę przyswojenia utworu, którego piękno jest wręcz nieprzetłumaczalne. W oryginale utwór nosi tytuł *Ein Gleiches*⁶⁷.

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.⁶⁸

Nad wszystkimi szczyty
Już sen,
Śledzisz, jak skryty
W wierzchołkach hen
Powiew drży;
Ptaszące ucihły tryle,
Czekaj, za chwilę spocznesz i ty.

Tłumaczenie Ciesielczuka jest wyraźnie zbieżne z pięcioma wersjami przekładów przytoczonych przez Miłską.

tym jest jego funkcja reprezentatywna czy też kognitywna" (por. A. Bogusławski: *Uwagi o przekładzie i jego wartościowaniu*. „Przegląd Humanistyczny” 1978, nr 2, s. 42 i nast.). Z odmiennych przesłanek wychodzi G. Gaczeziładze, który pisze: „[...] przekładać dzieło literackie — to znaczy tworzyć nową wartość artystyczną w innym języku. Dlatego wszelka ocena dzieła przetłumaczonego musi w pierwszym rzędzie uwzględniać zasady języka, na który się przekłada.” (*Uwagi o teorii przekładu artystycznego*. „Literatura na Świecie” 1971, nr 1, s. 142—145). Przyznając tłumaczeniu status dzieła oryginalnego, jednocześnie podkreśla, że powstaje ono „jako rezultat już stworzonej przez autora rzeczywistości artystycznej i tłumacz bardziej niż autor jest ograniczony w wyborze. I druga rzecz: Tłumaczenie stanowi rezultat starcia się — w procesie tworzenia — dwóch systemów językowych; tłumacz musi jedynie znaleźć w swoim języku ekwiwalenty struktur semantycznych oryginału. Bowiem celem jest osiągnięcie artystycznej zgodności z oryginałem i wszystkie sposoby językowe dobre są dla tego celu.” Na temat przekładów i ich specyfiki pisał także E. Balcerzan: *Niekrytyka, krytyka i autokrytyka przekładu*. „Literatura na Świecie” 1987, nr 7, s. 370—377; Tenże: *Poetyka przekładu artystycznego*. „Nurt” 1968, nr 8, s. 23—26; Tenże: *Przekład poetycki w systemie kultury literackiej*. W: Tenże: *Kręgi wtajemniczenia*. Kraków 1982, s. 241. Ogląd przekładów Ciesielczuka nie będzie prowadził do wskazania jakiegokolwiek współczesnej teorii, co oczywiste. Porównania pokazane przeze mnie mają jedynie uświadomić, jak w pracy translatorskiej autor, w sposób najoczywistej intuicyjny, próbuje znaleźć środki ekwiwalentyzujące semantykę języka niemieckiego, a jednocześnie zachować charakterystyczną dla poszczególnych utworów rytmikę wiersza i charakterystyczne dla oryginału elementy naddane.

⁶⁶ J. W. Goethe: *Poezje*. T. 1. Oprac., wstęp, komentarz A. Miłska. Wrocław 1960, s. 90—92.

⁶⁷ Ciesielczuk w przypisie sygnalizuje ten utwór, określany czasami jako *Nocna pieśń wędrowca II*. Tłumacz podaje, że „ta przepiękna [...] *Pieśń nocna* napisana została na ścianie samotnego domku w Ilmen w cichą noc wiosenną.” („Pąkowie” 1924, nr 2). W istocie jednak utwór ten powstał w nocy z 6 na 7 września 1780 roku, w miejscu mniej więcej tym, które podaje Ciesielczuk, a *Nocna pieśń wędrowca* (*Wanderers Nachtlied*) powstała 12 lutego 1776 roku na zboczu Ettersbergu i została przesłana pani von Stein. Por. *Objaśnienia*. W: J. W. Goethe: *Poezje*. T. 1..., s. 324.

⁶⁸ J. W. Goethe: *Gesammelte Werke*. Berlin 1923, s. 39.

Wierzchołki wzgórz
 Spowite w ciszę;
 Drzew żaden już
 Wiew nie kołysze;
 Śpi las
 I ptactwo w gęstwinie —
 I tobie ninie
 Spocząć już czas.

(L. Staff)

Cisza w wyżynie,
 Ze szczytów drzew
 Żaden nie płynie
 Ku tobie wiew;
 Wśród sennej mgły
 Ptactwo w gęstwinie przycichło.
 Zaczekaj, rychło
 Spoczniesz i ty.

(G. Karski)

Góry spoczęły w ciszy,
 Pośród drzew ledwo
 słyszysz
 Tchnienie, co drży.
 Ptaszęta milczą w borze.
 Poczekaj — wkrótce może
 Spoczniesz i ty.

(M. Dąbrowska)

Nad szczytami spocznienie,
 Pośród drzew czujesz tchnienie,
 Co ledwo drży.
 Ptaszki milczą w borze.
 Poczekaj — wkrótce może
 Spoczniesz i ty.

(M. Dąbrowska)

W górze coraz ciszej
 Wśród drzew.
 Liść się jeszcze kołysze —
 Choć wiew
 W borze już śpi.
 Wkoło umilkły tryle.
 Czekaj — za chwilę
 Spoczniesz i ty.

(W. Lewik)

Jak widać przekład Ciesielczuka nie jest może doskonały, choć wyraźnie mieści się w ogólnej „normie przekładów” przywołanych przez Miłską. Nie udało się jednak młodemu tłumaczowi powtórzyć precyzji wersyfikacyjnej tekstu niemieckiego. Ujawnia się natomiast bardzo wyraźna chęć oddania rytmiki krótkiego utworu Goethego. Jeśli wziąć pod uwagę stopień trudności tłumaczenia, to można by powiedzieć, że jak na debiutanta próba ta jest dość udana.

Dobry warsztat translatorski ujawniają tłumaczenia z Heinego i Rilkego.

Porównajmy oryginał z tekstem Ciesielczuka:

Mädchen mit dem roten Mündchen,
 Mit dem Äuglein süß und klar,
 Du mein liebes, kleines Mädchen,
 Deiner denk ich immerdar.

Lang ist heut der Winterabend,
 Und ich möchte bei dir sein,
 Bei dir sitzen, mit dir schwatzen,
 Im vertrauten Kämmerlein.

An die Lippen wollt ich pressen
 Deine kleine, weiße Hand,
 Und mit Tränen sie benetzen,
 Deine kleine, weiße Hand.⁶⁹

Dziewczyno z różowym liczkiem,
 Co masz jasny, słodki wzrok,
 Ty małe, kochane dziewczę.
 Myśl ma z Tobą idzie w krok.

Dziś zimowy wieczór długi,
 Więc przy tobie mógłbym być,
 Siedzieć obok w wiernej izbie,
 Snuć miłości z tobą nic.

I tulić bym chciał do ust swych
 Twoją małą, białą dłoń;
 I zrosić ją swymi łzami,
 Tę twą małą, białą dłoń.

⁶⁹ H. Heine: *Buch der Lieder*. Berlin u. Weimar 1983, s. 253.

Dla porównania warto przytoczyć dwa wcześniejsze przekłady tego samego tekstu:

O! dziewczątko złotowłose...!
 Rozeznani w świat tułaczym
 Losem — marząc o przeszłości —
 Kiedyż znowu się zobaczymy?

A wieczory takie długie!...
 Kiedyż powiesz mi: „Henryku!”
 Kiedyż sami, szepcąc — w cichym
 Znow zasiądziem alkierzyku?...

Kiedyż znowu ci powtórzę: —
 „Moja droga! moja święta!”
 I uklękę u twych nóg?
 I uściskę twe rączkę?⁷⁰

Dziewczę, kraśne twe usteczka,
 Jasne oczy sięją skry,
 Ach, o tobie, dziewczę lubie,
 Moja dusza ciągle śni.

Dziś zimowy, ciemny wieczór
 Chciałbym przeżyć z tobą wraz,
 W twej izdebce, szeptać, marzyć,
 I nic nie czuć oprócz nas.

Chciałbym twoją dłoń całować,
 Moje usta tulić doń
 I cichemi oblać łzami
 Tę malutką, śnieżną dłoń.⁷¹

Widać wyraźnie, jak Ciesielczuk próbuje wiernie, w zakresie słownictwa i rytmiki tekstu, oddać to, co dla oryginału jest najistotniejsze. Uwalnia się więc od młodopolskiej emfazy, nie znajdziemy w jego tekście zbędnych wykrzykników ani własnych dotworzonych elementów, od których aż roi się w obu przytoczonych tłumaczeniach. Dostrzega Ciesielczuk ważność końcowego powtórzenia, oddając je w tłumaczeniu dość wiernie, wprowadza jedynie w ostatnim wersie wzmacniający zaimek wskazujący „tę” i dzięki temu zachowuje rytm wiersza. Współczesny tłumacz kończy przekład z Heinego słowami:

Do ust pragnąłbym przyciskać
 Twoją małą, białą rączkę,
 I swoimi łzami spryskać
 Twoją małą, białą rączkę.⁷²

Jak widać, intuicja translatorska Ciesielczuka była zupełnie dobra, skoro tekst jego tłumaczenia jest porównywalny z tłumaczeniem współczesnego badacza i tłumacza poezji Heinego. Daje się to zauważyć jeszcze wyraźniej w drugim utworze z Heinego:

Herz, mein Herz, sei nicht beklommen,
 Und ertrage dein Geschick.

⁷⁰ H. Heine: *Księga Pieśni*. Przekł. A. Mielezko-Maliszewicz. Warszawa 1880, s. 62.

⁷¹ H. Heine: *Księga pieśni*. Przekł. J. Stempkowska. Złoczów, Nakł. i drukiem W. Zukerkandla [b.r.w. — prawd. ok. 1900], s. 108.

⁷² H. Heine: *Księga pieśni*. Oprac. i wstęp R. Stiller. Warszawa 1980, s. 278.

Neuer Frühling gibt zurück,
Was der Winter dir genommen.

Und wie viel ist dir geblieben,
Und wie schön ist noch die Welt!
Und mein Herz, was dir gefällt,
Alles, alles darfst du lieben!⁷³

Serce, serce me, zgnębionem
Nie bądź i znoś dołą swą:
Nowa wiosna odda to,
Co zima zgasła szronem.

Ileż jeszcze ci zostało,
Jaki piękny jednak świat!
Wszystko, czemu wzrok jest rad,
Winnoś kochać duszą całą!

(S. Ciesielczuk)

Serce, niech cię żal nie ściska,
Serce me, cierpliwe bądź!
Co zima zdołała wziąć,
Znów ci odda wiosna bliska.

Tyle jeszcze ci zostało!
Taki piękny wciąż ten świat!
Wszystko, czemu wzrok twój rad,
Kochać możesz, czy to mało!

(R. Stiller)

I tu dostrzec można, w jakim stopniu tekst Ciesielczuka jest wierny wobec oryginału: wyraźnie zbliżony do współczesnego przekładu, jednocześnie zupełnie odległy od tłumaczeń wcześniejszych A. Mielezki-Maliszewicza⁷⁴ i J. Stempkowskiej⁷⁵.

Próbą najbardziej udaną w translatorskim debiucie wydaje się tłumaczenie z Rilkego. Świadectwem niech będzie porównanie oryginału niemieckiego i tłumaczenia L. Lewina z roku 1936. Utwór zatytułowany *Ernste Stunde* przez Ciesielczuka przetłumaczony został jako *Ważna godzina*, przez Lewina — *Godzina powagi*.

Wer jetzt weint irgendwo in der Welt,
ohne Grund weint in der Welt,
weint über mich.

Wer jetzt lacht irgendwo in der Nacht,
ohne Grund lacht in der Nacht,
lacht mich aus.

Wer jetzt geht irgendwo in der Welt,
ohne Grund geht in der Welt,
geht zu mir.

Wer jetzt stirbt irgendwo in der Welt,
ohne Grund stirbt in der Welt,
sieht mich an.⁷⁶

⁷³ H. Heine: *Buch der Lieder...*, s. 229.

⁷⁴ H. Heine: *Księga Pieśni*. Przekł. A. Mielezko-Maliszewicz..., s. 229.

⁷⁵ H. Heine: *Księga pieśni*. Przekł. J. Stempkowska..., s. 56.

⁷⁶ R. M. Rilke: *Das Buch der Bilder*. Leipzig 1928, s. 63.

Kto teraz gdziekolwiek w świecie łka,
bez przyczyny w świecie łka,
nade mną łka.

Kto teraz gdziekolwiek w noc śmieje się,
bez przyczyny w noc śmieje się,
wyśmiewa mię.

Kto teraz gdziekolwiek idzie w świat,
bez przyczyny idzie w świat,
idzie do mnie.

Kto teraz gdziekolwiek w świecie mrze,
bez przyczyny w świecie mrze,
na mnie patrzy.

(S. Ciesielczuk)

Kto teraz płacze gdzieś tam na świecie,
Bez powodu płacze na świecie,
Płacze nade mną.

Kto teraz gdzieś tam śmieje się w noc,
Bez powodu śmieje się w noc,
Śmieje się ze mnie.

Kto teraz chodzi gdzieś tam po świecie,
Bez powodu chodzi po świecie,
Podąża ku mnie.

Kto teraz kona gdzieś tam na świecie,
Bez powodu kona na świecie,
Spogląda na mnie.

(L. Lewin)⁷⁷

Tłumaczenia Ciesielczuka świadczą o jego zainteresowaniu literaturą niemieckojęzyczną, która miała u polskiego odbiorcy wyraźnie ugruntowaną pozycję (Goethe i Heine). Twórczość Rilkego była także przedmiotem żywego zainteresowania tłumaczy i odbiorców⁷⁸.

Odnutowanie obu debiutów poety jest istotne ze względu na dalszą jego twórczość. Rozpoczyna ją w roku 1924, przed wydaniem jakichkolwiek własnych utworów, kończy zaś w roku 1937 wydaniem *Teatru natury* i tłumaczeniami, które publikuje w „Nowej Kwadrydze” i „Zwierciadle”. Jest rzeczą znamioną, że poza debiutanckim przekładem Goethego, Heinego i Rilkego w dojrzałej jego twórczości nie znajdziemy tych autorów. Za pośrednictwem (najprawdopodobniej) języka niemieckiego przyswaja natomiast Ciesielczuk dwa utwory Hamsuna⁷⁹, z języka rosyjskiego prze-

⁷⁷ L. Lewin: *Z poezji niemieckiej*. Warszawa 1936, s. 70.

⁷⁸ Piszą o tym E. Połczyńska, C. Załubska: *Niemieckojęzyczna literatura w Polsce*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. J. Sławiński. Wrocław—Warszawa—Kraków 1993, s. 702 i wcześniejsze.

⁷⁹ Warto w tym miejscu dodać, że o ile recepcja powieści Hamsuna była w dwudziestolecie ogromna, o tyle liryka jest w zasadzie zupełnie nie znana polskiemu czytelnikowi. O rozmiarach recepcji epiki i liryki świadczy wielość przekładów. Na podstawie *Bibliografii polskich przekładów z literatury pięknej krajów skandynawskich do roku 1969* E. Suchodolskiej, Z. Żydanowicz (Poznań 1971) widać kwestię recepcji bardzo wyraźnie. Między rokiem 1918 i 1939 ukazały się trzydzieści dwa wydania różnych powieści Hamsuna, w tym pięć wydań *Błogosławieństwa ziemi*, trzy wydania *Głodu*, dwa wydania *Pana*, dwa wydania *Kobiet u studni* i jedno *Radości ostatniej*. Przekłady utworów Hamsuna pojawiają się w takich czasopismach, jak: „Tęcza”, „Dziennik Poznański”, „Gazeta Poznańska”, „Wyzwolenie”, „Polska Inwalidom”, „Życie Kobiety”, „Salon Literacki”, „Nowy Świat” i „Nowy Tygodnik”. Natomiast utwory liryczne pojawiają się tylko dwa razy. W „Okolicy Poetów” 1935, nr 8, s. 18 — J. Mandschein: *Wyspa wśród szereg*; oraz w „Nowej Kwadrydze” 1937, nr 2, s. 65—66 — S. Ciesielczuk: *Z wierszy gorączkowych i Miejsce pogrzebania*, które następnie pomieszczone zostały w *Teatrze natury*.

kłada Lermontowa i Puszkina, a za pośrednictwem A. Feta przekłada także teksty z Hafiza⁸⁰.

Oba zatem debiuty, i ten na łamach szkolnego pisma „Pąkowie”, i ten nie zauważony na łamach „Przeglądu Warszawskiego”, stanowią swoistą zapowiedź tego, co będzie przedmiotem refleksji i fascynacji Ciesielczuka w dalszej jego twórczości.

⁸⁰ Część z tych tłumaczeń znalazła się w *Teatrze natury*, część jednak drukowana była tylko w prasie. Należą do nich: *Pieśń bachiczna* i *Naśladowanie Byrona* A. Puszkina („Nowa Kwadryga” 1937, nr 1, s. 89—90), przekłady z Hafiza (5 utworów bez tytułu) („Zwierciadło” 1937, nr 3, s. 17). Dokonania translatorskie odnotowuję tu z kronikarskiego niemal obowiązku. W dalszych rozważaniach zostaną przywołane tłumaczenia tekstów Hamsuna, które wpisują się wyraźnie w główny nurt problemów podejmowanych przez Ciesielczuka. Tłumaczenia te są świadectwem szczególnych zainteresowań twórczością Hamsuna, jeśli zważyć na fakt, że poza nim i jednym tłumaczeniem Mandscheina (por. przypis 79) nikt poezji Hamsuna na język polski nie tłumaczył. Ponieważ przedmiotem szczególnego zainteresowania uczyniono poezję Ciesielczuka, praca tłumacza wykracza poza zakres moich zainteresowań. Tu przywołano szczegółowo prace debiutanckie, by wskazać na kształtowanie warsztatu, natomiast w dalszych rozważaniach tłumaczenia, poza podanym wyjątkiem, nie będą rozpatrywane. Pełny rejestr tłumaczeń — por. bibliografia twórczości Ciesielczuka na końcu książki.

OD UWIKŁAŃ SKAMANDRYCKICH DO POSZUKIWAŃ WŁASNEJ DROGI TWÓRCZEJ

Rozpoczynając ogłód twórczości poetyckiej Ciesielczuka w układzie chronologicznym i realizując zapowiedź pokazania jej przemian oraz wyobraźni poetyckiej, sygnalizuję bardzo wyraźne inspiracje Bachelardowskie. Przedmiotem wszakże dociekań tego filozofa jest „wyobraźnia, nie literatura, obraz powstający, a nie obraz zapisany” — co podkreśla J. Błoński⁸¹. W kręgu moich zainteresowań znajdzie się natomiast samo dzieło, które wyobraźnię tę odłoni. Trudno znaleźć w wywodach Bachelarda jednoznaczną definicję wyobraźni poetyckiej. To raczej na podstawie samej metody postępowania z tekstem można określić ją jako zdolność do tworzenia obrazów czy też stwarzania rzeczy — przedmiotów estetycznego poznania. Zamiast definicji znajdujemy w wywodach Bachelarda szereg określeń typu: „bardziej niż wolą, niż bergsonowskim pędem życiowym wyobraźnia jest siłą sprawczą psychiki”⁸², „myślenie poetyckie jest po prostu składnią metafor”⁸³ czy też określenia „typów wyobraźni przy pomocy żywiołów materialnych, do których nawiązywały tradycyjne filozofie i starożytne kosmogonie”⁸⁴.

Wyobraźnia jest kategorią przeniesioną do nauki o literaturze z zakresu nauk psychologicznych i filozofii. Tam też należy szukać podstaw do definio-

⁸¹ J. Błoński: *Przedmowa*. W: G. Bachelard: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*. Przekł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Warszawa 1975, s. 24.

⁸² G. Bachelard: *Wyobraźnia poetycka...*, s. 58.

⁸³ Tamże, s. 57.

⁸⁴ Tamże, s. 116.

wania pojęcia. J. Starobinski, wskazując źródła filozoficzne i historię pojęcia wyobraźni, sygnalizuje jednocześnie sposób jego rozumienia przez francuską krytykę tematyczną⁸⁵. Powołując się na Sartre'a⁸⁶, krytyk stwierdza, że „cała literatura może być przykładem aktywności wyobraźni. W tak rozległym znaczeniu pojęcie wyobraźni [...] określać będzie odwołanie się do znaku językowego (słuchowego lub wizualnego) i do myślnego przedstawienia, użytych bez odniesienia wprost do rzeczywistości empirycznej, lecz jedynie w celu doznania estetycznej przyjemności.”⁸⁷ Starobinski, śledząc filozoficzne podstawy historii pojęcia wyobraźni, wskazuje na romantyzm, jako na moment przełomowy. „Dla duszy romantycznej wyobrażać — to zarazem tworzyć i znać, to uczestniczyć z miłością w życiu wszechświata. Wyobraźnia przedłuża dzieło Natury (lub Boga); jest ponadosobistą siłą, zmierzającą do zindywidualizowania się poprzez nas [...]. Nasza wyobraźnia współbrzmi częściowo z Wyobraźnią, która objawia widzialną i niewidzialną strukturę świata, a to współdziałanie dokonuje się głównie w sposób nieświadomy.”⁸⁸ Pojęcie wyobraźni w XX wieku zyskuje swe odcienie znaczeniowe w zależności od tego, czy wyprowadzane jest z inspiracji filozoficznych, stanowiących dziedzictwo romantyzmu (Bergson), czy wyrasta z myśli naukowego racjonalizmu. Freudowskie teorie podświadomości i teoria C. G. Junga na temat archetypów prowadzą do wskazania płaszczyzny zbiorowej wyobraźni, przez którą można dotrzeć do uniwersalnych prawd świata.

Dla Bachelarda natomiast punktem wyjścia jest marzenie jednostkowe, prowadzące częstokroć do ujawnienia związków marzyciela z przedmiotem, określanych przez niego mianem kompleksów⁸⁹.

Wyobraźnia poetycka jawi się zatem poprzez obraz zapisany w słowie poetyckim. Wychodząc z tych przesłanek, spróbuję zbliżyć się do sensów, znaleźć wykładnię dla struktury „światów wyobraźni”. Wyrazem tej wyobra-

⁸⁵ Por. J. Starobinski: *Imagination*. In: *Actes du IV^e Congrès de l'Association de Littérature Comparée*. Red. F. Josta. La Haye—Paris 1966, s. 952—963. Tłum. polskie J. Starobinski: *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni*. Przekł. W. Kwiatkowski. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 217—232 na podst. *L'oeil vivant II*. Paris 1970.

⁸⁶ J. P. Sartre: *Wyobrażenia*. Przekł. P. Beylin. Warszawa 1970.

⁸⁷ J. Starobinski: *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni...*, s. 219. W tym miejscu narzuca się wyraźna korelacja z fenomenologiczną myślą R. Ingardena, który określa przedmiot estetycznego poznania jako „całkowicie fikcyjny, wymyślony przez nas i tylko przedstawiony w wyobraźni [...]”. Wśród psychicznych stanów i przeżyć występują tylko akty czytania. [...] albo różne akty myślowe i wyobrażenia odnoszące się do pewnego określonego dzieła sztuki literackiej” (R. Ingarden: *Przeżycie estetyczne i przedmiot estetyczny*. W: Tenże: *O poznawaniu dzieła literackiego*. Warszawa 1976, s. 171). Dostrzegamy tu rodzaj sprzężenia zwrotnego, w którym wyobraźnia odgrywa zasadniczą rolę. Z jednej bowiem strony jest ona elementem decydującym o kształcie dzieła, z drugiej zaś czynnikiem pozwalającym na jego odbiór.

⁸⁸ J. Starobinski: *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni...*, s. 227.

⁸⁹ G. Bachelard: *Wyobrażenia poetycka...*

źni w poezji Ciesielczuka jest sposób organizacji czasu i przestrzeni. Będą więc one przedmiotem analiz i interpretacji. Często odwoływać się będą do porównań z utworami, które stanowią bardziej lub mniej wyraźny kontekst, punkt odniesienia lub po prostu rodzaj inspiracji dla młodego poety.

Dokonując bardzo pobieżnego oglądu młodzieńczych utworów Stanisława Ciesielczuka, można odkryć zbliżony do skamandryckiego sposób kreacji świata; znajdujemy zatem tradycyjną, wyraźnie zrytmizowaną formę wiersza, bezpośrednią uczuciowość, a w brzmieniowej organizacji utworu wyrazistą instrumentację głoskową. W wielu utworach występuje rodzaj biologiczno-witalistycznej fascynacji światem. Jawi się Ciesielczuk jako jeden z tych kwadrygantów, którzy bardzo wiele zawdzięczają skamandrytom. Jego twórczość ujawnia rodzaj paradoksu, który wielu badaczy zauważyło — Kwadryga, występując przeciwko Skamandrowi, jednocześnie podświadomie czy intuicyjnie wykorzystywała osiągnięcia poetyki skamandryckiej.

Dodajmy jednak od razu, że w tę skamandrycką poetykę wyraźnie wprowadzone zostają elementy wyróżniające Ciesielczukowe poezjowanie. Należą do nich sposoby organizacji przestrzeni, antropomorfizacja świata przedstawionego oraz nasycenie słownictwa elementami wywiedzionymi z obszarów języka wsi i natury. Kilka przykładów rzecz pozwoli uchwycić w ogólnym zarysie:

I buchają do góry drzewa —
Z piersi ziemi mleka fontanny!
(*Kwitnienie*)

Ziemia jest zakochana mocno:
Pachnie drzewami rozkwitłymi,
Pachnie kobietą — wiosną...
(*Zmierzchu napiwszy się...*)

Ziemię czuć zapachem nocy,
Ziemia wonna jest jak sad.
Pod nowiutkim nieba kocem,
Pod snem bożym leży świat.
(*Nocleg*)

A gdy noc ziemię spoi wódką lazuruową
I zwykłe trwanie czystą staje się rozkoszą,
I świat jak ogród wschodni, pachnie księżycowo —
Zachwycone stodoły w niebo się unoszą!
(*Zachwycone stodoły*)⁹⁰

⁹⁰ Wszystkie cytaty wierszy Ciesielczuka za: S. Ciesielczuk: *Poezje zebrane*. Warszawa 1965. Wszelkie podkreślenia w tekstach — E.J.

Cechę wspólną wszystkich przytoczonych fragmentów stanowi antropomorfizacja, która pozwala odnieść poetyckie kreacje do mitycznego prawnika. Antropomorfizm bowiem jest wyróżnikiem mitycznego myślenia. Ponadto metaforyka typu: *mleka fontanny, ziemia wonna jak sad, zachwycone stodoły* wprowadza wyraźną sugestię kreacji wiejskiej przestrzeni.

Piszący o twórczości Ciesielczuka autorzy chętnie mówią o toposie sielskości⁹¹. Nikt jednak nie definiuje tej kategorii, wszyscy natomiast podążają za tym, „co się mówi”, nie próbując dociec, „o czym się mówi”⁹², i dlatego poezja ta jawi się wielu krytykom jako powielanie starych struktur „półgotowych formuł”, a argumentacja ogranicza się do przywołania szeregu motywów, takich jak: chałupa, żniwa czy natura w ogóle.

Spróbujmy zatem pokazać, do jakich konsekwencji może prowadzić ogląd tej poezji nie w kategoriach toposu sielskości, lecz *księgi natury* czy świata jako *teatru natury*⁹³. Już tytuł pierwszego tomiku poetyc-

⁹¹ Dąbrowski, J. Marx, A. Baluch wskazują szczególnie na element sielskiego toposu, por. przypisy do wstępu.

⁹² Jest to rozróżnienie Ricoeura, wprowadzające podział na sens i referencję wypowiedzi, która polega na różnicy odczytywania znaków. Można bowiem identyfikować je z funkcją orzekania (sens), a można odnosić je do świata (referencja). „Referencja to funkcja zdania realizowana w określonych sytuacjach i przysługująca określonym użyciom zdania” (por. P. Ricoeur: *Język, tekst, interpretacja...*, s. 90). Wykorzystując to rozróżnienie do interpretacji utworu, wskazuję na znaczenia, które otwiera sam tekst. Logika wyводу Ricoeura jest następująca: W dialogu (mówionym) sytuacja nadawcy i odbiorcy jest wspólna, to znaczy „aspekty rzeczywistości można wskazać palcem; mówimy, że referencja jest ostensywna. W języku pisanym referencja nie jest już ostensywna.” Nie ma bowiem elementów, o których się mówi. Dzieło literackie mówi o świecie „danego dzieła”. (W ujęciu Ingardena o „świecie intencjonalnym”). „[...] tekst uniezależnia się od intencji autora i wyzwala się od ograniczeń referencji ostensywnej.” W ten sposób świat staje się zbiorem „referencji otwartych przez teksty. Teksty mówią o możliwych światach i o możliwych sposobach orientowania się w tych światach. Interpretacja staje się więc uchwyceniem twierdzeń o świecie, otwartych przez nieostensywne referencje tekstu. Rozumieć — to śledzić dynamikę dzieła, iść za jego ruchem od tego, co ono mówi, do tego, o czym ono mówi.” (s. 264—265). Por. też wywód: *Od tekstu do metafory: interpretacja* (s. 263—271).

⁹³ Jeśli za J. Abramowską przyjmiemy, że topos to półgotowa forma językowa mająca rudymenarny sens, to pojęcie toposu sielskości — jak się wydaje — w poezji Ciesielczuka przeobraża się w funkcję. Mamy tu bowiem do czynienia z pewnymi znakami, których zrozumienie wymaga interpretacji. „Posługiwanie się nimi może być sygnałem zarówno indywidualizmu autorskiej koncepcji, jak i narastającej wspólnoty doświadczeń. Powtarzalność pewnych motywów [...] jako świadomy zabieg dający świadectwo doświadczeniu bądź — w interpretacji psychologicznej — jako nieświadomy objaw wewnętrznych kompleksów może przybierać postać *quasi*-topiki autorskiej, charakterystycznej dla danego pisarza. Może on mieć charakter kulturowy lub archetypiczny.” (A. Nasłowska: *Topika—motyw—temat*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wrocław—Warszawa—Kraków 1993, s. 1081; a także J. Abramowska: *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*. W: *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*. Red. J. Sławiński. Warszawa 1986). W przypadku Ciesielczuka, jak spróbujemy to pokazać, operowanie znakami wywiedzionymi z „księgi natury” doprowadza do budowania pewnego

kiego, wydanego w 1927 roku, stanowi ważny klucz interpretacyjny tej poezji⁹⁴.

Chaty w obłokach to znamienna dla myślenia mitycznego formuła, która organizując przestrzeń wzdłuż osi ziemia — niebo, sygnalizuje sakralizację przestrzeni w dwojakim sensie. Z jednej strony chata jest symbolem miejsca szczególnie uświęconego, sama w sobie stanowi przestrzeń sakralną, z drugiej zaś umiejscowienie w obłokach wyznacza *sacrum* przez symbolikę „tego, co wysoko”⁹⁵. Chata, podniesiona do rangi swoistego centrum — środka, który jednocześnie zajmuje miejsce na ziemi i wznosi się ku górze, odkrywa myślenie o wyraźnie konsekuracyjnym charakterze: chaty w obłokach to te, które wznoszą się lub są wznoszone i w ten sposób wyznaczają przestrzeń oddzieloną od reszty świata.

Ta metafora ma swe źródło w symbolice mitycznej. W *Traktacie...* Eliadego czytamy: „Niebo samo w sobie, jako strop gwiazdzisty i przestrzeń powietrza, jest pełne wartości mityczno-religijnych. To, co »wysokie«, »wzniesione«, nieskończona przestrzeń stanowią hierofanie tego, co »transcendentne«, *sacrum par excellence*.”⁹⁶ Zakorzeniona w micie symbolika jest elementem organizującym pierwszy młodzieńczy tomik Ciesielczuka. Dominuje także w wydanych kolejno tomach: *Wieś pod księżycem* i *Pies kosmosu*, sugerowana — jak widać — także przez tytuły. Poetyka pierwszych trzech tomików ujawnia świadomość wyrastającą z fascynacji naturą, wspartą na niewzruszonych zasadach: życia i trwania, ale także ciągłego zmagania ze światem.

systemu ontologicznego. Uprzedzając wywód, zwróćmy uwagę, że ostatni tomik poetycki zatytułowany jest *Teatr natury*. Pojęcie toposu faktem wejścia do obiegu języka koduje w sobie wiele znaczeń i bywa także przez krytyków używane w sposób intuicyjny. Pojawienie się w utworze Ciesielczuka motywu chaty, żniw, wsi i tematu natury doprowadziło do określenia tej poezji mianem „sielskiej”.

⁹⁴ O tytule i znaczeniu pisze U. Eco: *Dopiski na marginesie „Imienia róży.”* W: Tenże: *Imię róży*. Przekł. A. Szymański. Warszawa 1988, s. 593—596. Zagadnieniem tym zajmowali się także m.in.: S. Skwarczyńska: *Kompozycja dzieła literackiego z aspektu jednostek kompozycyjnych*. W: Taż: *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 1. Warszawa 1954, s. 452—455; W. Pisarek: *Tytuł utworu swoistą nazwą własną*. W: „Zeszyty Naukowe WSP w Katowicach” 1966, s. 78; J. Bartmiński: *Struktura językowa incipitu pieśni ludowej*. W: *Semiotyka i struktura tekstu*. Red. M. R. Mayenowa. Wrocław 1973; D. Danek: *Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści*. Warszawa 1980. O tytułach natomiast utworów młodopolskich pisał m.in. J. Paszek: „Świat ognia” w literaturze lat 1890—1918. W: *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*. Red. M. Podraza-Kwiatkowska. Kraków 1977, s. 136 i nast. Kwestia tytułu tomiku została przeze mnie przywołana jako argument, że kierunek interpretacji jest słuszny. Nie zajmuję się natomiast samą poetyką tytułów, ponieważ to obszerne zagadnienie przekracza ramy tej książki i zasługuje na oddzielne opracowanie.

⁹⁵ M. Eliade: *Traktat o historii religii*. Łódź 1993, s. 97.

⁹⁶ Tamże, s. 105.

Warto w tym miejscu uświadomić sobie rodzaj macierzystego kontekstu dla wyobraźni poetyckiej, ujawniającej się w młodzieńczej twórczości Ciesielczuka. Poeta, wywodzący się ze środowiska wiejskiego, siłą rzeczy przywołuje najbliższy mu zespół problemów. M. Dąbrowski określa go jako poetę, „dla którego wieś jest kosmosem, jest samym centrum istnienia”⁹⁷. Można by zatem uznać, że wyrasta on z idei agrarystów, gdyż dla nich związek z ziemią stanowił podstawę poezjowania. Czy jednak na pewno jest to kwestia niepodważalna?

Czołowym przedstawicielem doktryny autentyzmu jest Stanisław Czernik. Jego „Okolice Poetów” udostępniła swe łamy poetom pochodzenia chłopskiego. Piszac recenzje, ze szczególną pasją śledził twórczość podejmującą mit chłopstwa lub ziemi⁹⁸. Wśród autorów realizujących program określony mianem autentyzmu wymienia on siebie, Bolesława Ożoga, Mariana Czuchnowskiego, a także Stanisława Piętaka.

Zwróćmy uwagę, że Czernik dość zaborczo anektuje do nurtu, którego jest twórcą, poezję Piętaka, pisząc: „Z gąszczu sugestyj awangardy i nadrealizmu wyziera twarz urodzonego autentysty.”⁹⁹ Trudno na podstawie tej wypowiedzi określić istotę autentyzmu. Ze słów autora syntezy zatytułowanej *Dwadzieścia lat poezji polskiej 1918—1939* wynika dość wyraźnie, że dla swojej doktryny zagarnia on poetów pochodzenia chłopskiego, widząc w ich twórczości odrębność i obronę tradycyjnych wartości.

„Autentyzm uważany jest przez jednych za »nieporozumienie«, przez innych przyjęty z żarliwością, należycie został zrozumiany przez poetów pochodzenia chłopskiego, dla których stał się naturalnym kierunkiem. Propagując selekcję materiału w imię prawdy, szczerości i poczucia wewnętrznego, oraz dążenie do jedyności ujęć formalnych, stał się autentyzm sublimacją tych wartości kultury ludowej, które w nie sprzyjających warunkach kulturalnych nie mogły się rozwinąć. Ważność jego w historii poezji polskiej widzę nie w osiągnięciach, których jeszcze mało, ale w zjawieniu się nowej siły skupiającej, bezsprzecznie własnej, która jak ostry klin wdarła się między dominujące do tego czasu kierunki Skamandra i awangardy.”¹⁰⁰

Czernik uzmysławia zjawisko, które w latach trzydziestych dwudziestolecia było bardzo znamienne, a łączyło się z wejściem do literatury ogromnej rze-

⁹⁷ M. Dąbrowski: *Topos sielskości w liryce Kwadrygi*. „Poezja” 1979, nr 11/12, s. 40.

⁹⁸ Nie ma tego mitu w *Teatrze natury*, który z taką dezaprobatą recenzował, można zatem przypuszczać, że niespełnienie programowych postulatów Czernika legło u podstaw tak negatywnej oceny tomiku.

⁹⁹ Zdanie Czernika przytaczam za: A. H. Moskalowa: *Autentyzm w polskiej poezji międzywojennej*. Warszawa 1979, s. 69.

¹⁰⁰ S. Czernik: *Dwadzieścia lat poezji polskiej 1918—1939*. „Okolice Poetów” 1939, nr 1/2, s. 24; pisze o tym także A. H. Moskalowa: *Autentyzm w polskiej poezji...*, s. 65.

szy poetów pochodzenia chłopskiego¹⁰¹. Metaforyka poezji tworzonej przez tych autorów odwołuje się do słownictwa związanego z wiejską przestrzenią. Uznawia też specyficzny sposób uczestnictwa w niej. Debiutancki wiersz Bolesława Ożoga z roku 1935 jest bardzo charakterystyczny:

Widzę lepiankę brzożową,
podpartą blaszaną bańką.
Lipy są dzisiaj miętowe,
a niebo jak siwe jajko.

Jak jaśmin pachną poziomki,
wokoło gąszcz osikowy.
Ostrożnie srebrzystą pompką
nabijam zwiotczały rower.

¹⁰¹ Pochodzenie chłopskie jako element wyróżnień w poezji dwudziestolecia międzywojennego legło u podstaw rozważań Stanisława Burkota w książce *Marcholt na Parnasie*. Pojawienie się rzeszy pisarzy z chłopskim rodowodem w latach międzywojennych uzasadnia badacz sytuacją polityczno-społeczną dwudziestolecia, wskazując silne chłopskie ruchy społeczne jako najważniejszą przyczynę zjawiska. Dokonuje także ważnego rozróżnienia na typ „samorodnego chłopskiego twórcy” i świadomego swych zadań pisarza wywodzącego się ze środowiska wiejskiego, który zdobywając wykształcenie średnie, a często uniwersyteckie, prezentuje bardzo pogłębioną świadomość literacką. Autor pisze: „[...] twórcy urodzeni w przedziale czasu 1890—1910 do literatury dochodzili już w Polsce niepodległej, wnosili ze sobą inny typ świadomości. To oni właśnie wypracowali teoretyczne podstawy chłopskiego ruchu literackiego w latach trzydziestych, nie czuli się zobowiązani do powtarzania wzorców kultury szlacheckiej i mieszczańskiej, w różny sposób manifestowali swą niezależność. Było to w istocie pierwsze pokolenie inteligencji chłopskiego pochodzenia: nie tworzyło żadnej zwartej grupy, początkowo nie manifestowało nawet swej odrębności [podkr. — E. J.]. Stąd też twórców wywodzących się ze wsi znajdziemy w kręgach awangardowych ugrupowań poetyckich lat dwudziestych: wśród futurystów znalazł się Stanisław Młodożeniec, w kręgu poetów skupionych wokół »Zwrotnicy« Julian Przyboś, w »Kwadrzyde« Stanisław Ciesielczuk, później w kręgu żagarystów Anatol Mikułko.” (S. Burkot: *Marcholt na Parnasie. Szkice literackie*. Warszawa 1980, s. 22). Autor, pokazując socjologiczne podłoże zjawiska, które określa mianem literatury chłopskiej, wskazuje jednocześnie na niejednoznaczność terminologiczną. Pojęcie to bowiem sygnalizuje przede wszystkim klasowy charakter tej literatury, przeciwstawiając się pojęciu literatury „inteligenckiej, czyli właściwej” (termin Pigonia). Burkot porządkując kwestie terminologiczne, uzasadnia posługiwanie się terminem „literatura chłopska jako wyrażającym cały kompleks spraw społecznych, politycznych, estetycznych, wytworzonych przez daną klasę, przez ludzi związanych z nią doświadczeniem społecznym, pochodzeniem, psychiką, wyobraźnią” (s. 29—30). Z literatury chłopskiej wyodrębnia literaturę ludową jako funkcjonującą w zamkniętym kręgu środowiska wiejskiego i nie претенdującą do rangi literatury wysokiej. Tworzona przez anonimowych twórców i nie poddająca się ścisłemu datowaniu, przeciwstawiona zostaje twórczości autorów, których biografie i dzieła wchodziły w określony porządek chronologiczny, tworząc historię literatury chłopskiej, „która zmieniając swój charakter i funkcje dorasta z biegiem lat do rangi literatury ogólnonarodowej, stając się jej integralną częścią.” [Podkr. — E. J.]. I dalej w wywodzie swym badacz pisze: „[...] pisarze chłopscy w dwudziestoleciu międzywojennym adresują swe utwory już do wszystkich czytelników, zarówno na wsi, jak i w mieście.” (s. 30). Z wywodu tego dla naszych rozważań wynika zasadnicza konsekwencja. Poezja Stanisława Ciesielczuka, pisa-

Widać w utworze bardzo znamienne, naśladowujące wręcz melodię wiersza ludowego, ukształtowanie brzmieniowe. Świat przedstawiony składa się wyłącznie z przedmiotów określających wiejską przestrzeń. Rodzajem paradoksu wydaje się więc wprowadzenie przedmiotów wywiedzionych z innej zupełnie sfery — można by ją określić mianem cywilizacyjnej: *rower i srebrna pompka*. Ten typ poetyki jest świadectwem fascynacji awangardowymi nurtami autentystów¹⁰².

Dla Czernika natomiast, twórcy i prawodawcy kierunku, znamienne jest pejzażowanie, w którym elementy świata przedstawionego budują jednocześnie i przestrzeń, z którą poeta jest związany, i sposób przeżywania tego związku. Sam Czernik wskazuje wiersz pt. *Ziemia* jako przykład twórczości własnej o charakterze autentystycznym:

Chcę upodobnić się do niej,
Ginać w odludnym ugorze.
Tu — lękiem stóp i dłoni
Już, już odkrywam tajemnicę,
Gdy czoło do trawy przyłożę,
Ustami zioła pochwycę,
Ostami wargi pokrzwawię,
Chłonąc jej sok i rosę.

Znajdziemy wśród utworów Czernika i takie, które wyraźnie dadzą się odnieść do mitu wsi i oracza. Wówczas pojawia się w poetyce jego utworów bardzo charakterystyczne połączenie elementów wywiedzionych z obszaru leksyki wiejskiej i chrześcijańskiej, jak w *Ojczyźnie*:

Tu! — głęboko:
Do podglebia ciężący pion!
Tu mówi rolna, ojcowska praca
Steranych pługów epoką,
Okresami połamanych bron,
Życiem i śmiercią oracza
Ojczyzna: lato i żniwo —
Do podglebia ciężący pion.
Tak — jeśli zdołam,

rza bezsprzecznie chłopskiego pochodzenia, daje się analizować w kategoriach literatury ogólnonarodowej. Typ wyobraźni poetyckiej wpisanej w tę twórczość jest elementem, który w pierwszym kontakcie z tą poezją sytuuje ją w kręgu tematyki wiejskiej. Jej analityczny ogląd ukazuje natomiast specyficzną ewolucję, o której pisze Burkot, że prowadzi od literatury klasowej do ogólnonarodowej.

¹⁰² Utwór cytuję za: A. H. Moskalowa: *Autentyzm w polskiej poezji...*, s. 70. Autorka wskazuje także na bardzo znamieny dla Ożoga autentysty zespół problemów związanych z przeżywaniem religijności. Przywołując utwór *Boże Ciało*, mówi o kierunku poszukiwań w świecie mitów i archetypów (s. 76).

Wzmę cię w rąk mych drabiniastych palce,
 Ciepłą i szeleściwą,
 Jak tylko co związany snop;
 Plec czekającą stodołę —
 Stęsknioną słomą wymoszczone dno —
 Gorącym plonem obarczę.
 Ciężka jest świeża żyta wiązka,
Naciska i zgina krzyż
 Wśród bosych po ziemi kłaskań:
 To ziarno rozpiera się w kłosach
 do podglebia zwisa,
 Zaledwie wczoraj dojrzale.

Ojczyznę wyznaczają przedmioty: *plug, brona, snopy, żyto, kłosy*. Ten świat złożony z przedmiotów codziennej pracy rolnika przenikać zaczyna w somatyczną sferę człowieka, drabiniastość staje się więc cechą rąk i palców jednocześnie. Krzyż natomiast, który zgina wiązka żyta, jest zespoleniem wizji znoej uciążliwości rolniczego trudu z chrześcijańskim sensem tego symbolu. Pojawia się ten symbol nader często jako wyraz chłopskiego przeżywania religijności. Znajdujemy zatem:

Tam — krzyże.
 Najwidoczniejszy najwyżej
 Nad skrzyżowaną drogą wiatrak — krzyż.
 (*Krajobraz*)

Ramionami przylgnę do bruzd
 Jakby krzyżem — ostatnią miłością.
 (*Ziemia*)

Bardzo wyraźnie w tej twórczości, określającej się mianem autentystycznej, eksponowany jest konkretny, materialny element świata, w którym człowiek staje się także elementem. Jeśli teraz zestawimy ten sposób poezjowania choćby z już przywołanymi fragmentami utworów Ciesielczuka, to zauważymy odmienną kreację świata przedstawionego.

Metaforyka wierszy autora *Chat w obłokach* dość zasadniczo odbiega od przytoczonych utworów, stając się swoistą wykładnią wyobraźni człowieka w twórczość tę wpisanego. A zatem hipoteza, którą spróbuję zweryfikować, czyniąc przedmiotem analiz i rozważań kolejne tomiki wierszy, brzmi tak: w poezji Ciesielczuka widoczna jest ewolucja myślenia. Wyrasta ono z pierwotnego mitu agrarnego, ale próbuje przekroczyć ontologiczne ograniczenia. Buduje więc poeta kosmiczną jedność człowieka i świata, by następnie od buntu wobec tych ograniczeń zmierzać ku odmiennej, filozoficznej refleksji o sposobie istnienia człowieka w czasie i przestrzeni.

W kręgu skamandryckiej poetyki

Przyjrzyjmy się utworom, które postrzegane są jako naśladowujące poetykę skamandrycką:

Zmierzchu napiwszy się...

Zmierzchu napiwszy się świeżego,
W gęstwinie sadu się sadowi,
Tryskami śpiewu bije w niebo —
Słowik.

W północy — półśmiejach młodej ziemi.
Ziemia jest zakochana mocno:
Pachnie drzewami rozkwitłymi,
Pachnie kobietą-wiosną...

Biała melodia białą dźwięczy
I winem idzie woń do głowy —
Chce mi się, jak kwitnących dziewczyn,
Słów nowych, słów majowych...

W brzmieniowej warstwie wiersz ten przypomina Tuwimowskie, biologiczno-witalistyczne wyznania. Kalki skamandryckie są oczywiste i nie można ich nie dostrzec. Utwór zdaje się wprost naśladować skamandrycką konwencję i mógłby być przypisany Tuwimowi. Zasadniczy wyróżnik czy wręcz kompozycyjną dominantę stanowi pionowa organizacja przestrzeni, wyznaczona osią: niebo — ziemia. Oś tę wyznaczają drzewa, natomiast *tryski, śpiewy, zapachy i wonie* — to niematerialne elementy przestrzeni tę wypełniające, przez swą ulotność i nienamacalność sugerujące połączenie obu odległych sfer. Antropomorficzny zaś element *zakochanej ziemi* wprowadza kosmogoniczny wątek pierwotnej pary¹⁰³.

Myślenie takie jest znamienne dla obu młodzieńczych tomików poetyckich, zwłaszcza że — jak pisze Z. Jastrzębski, powołując się na samego autora — *Wieś pod księżycem* składa się z utworów powstałych wcześniej niż wiersze pomieszczone w pierwszym tomie¹⁰⁴. A nieobce jest i utworom z tomiku trzeciego, zatytułowanego *Pies kosmosu*.

Podobna konfiguracja przestrzeni cechuje takie utwory, jak *Zmysły* czy *Płody*, z których pierwszy rozpoczyna zbiór *Chaty...*, drugi pochodzi z wydanego w 1929 roku *Psa kosmosu*. Na uwagę zasługuje wyraźnie sfunkcjonalizowana konstrukcja przestrzeni w obu tekstach. W pierwszym zmy-

¹⁰³ M. Eliade: *Traktat...*, s. 283.

¹⁰⁴ Z. Jastrzębski: *Ciesielczuk, poeta zapomniany...*, s. 2 i 5.

słowość granicząca z naturalizmem prowadzi do ustalenia fizycznego niemal związku człowieka i świata, by uchwycić istotę czasu. W drugim antropomorfizm daje wrażenie budowy kosmicznego modelu świata:

Zmysły

Sluchem szumy-oddechy, ciszę, śpiewy, gwary,
 Wiatry chwytam skrzypiące, grające na skrzypkach.
 (.....)
 Oczami słodycz słońca, zielen liści, świeżość
 I niebo ciepłe piję, jak płyn błękitnawy.
 (.....)
 Nozdrzami drgającymi wciągám wonne pyły,
 Krztuszę się zapachami, zanurzam się w woniach.
 (.....)
 Żarłocznymi zmysłami, jak szuflami, garnę
 Do duszy ziarno świata, urodziwe ziarno,

Hiperbolizacja zmysłowości aż nadto wyrazista: słuch, dotyk, wzrok, smak, powonienie uczestniczą w rozpoznawaniu rzeczywistości, a synestezyjna metaforyka wyraża rodzaj wzajemnego przenikania. Przestrzeń między niebem a ziemią wypełniają głosy, zapachy i kolory, brak w niej natomiast twardej materii: *szumy-oddechy, cisza, śpiewy, gwary, zielen, świeżość, wonne pyły, zapachy, wonie*.

Ta semantyka opiera się jakiegokolwiek materialności i jest wyraźnie różna od skamandryckiego sensualizmu. Tym wyraźniej na jej tle wybrzmiewa metaforyka sensualistyczna, która w *Zmysłach* stanowi próbę wydobywania istoty czasu:

Życie — owoc nabrzmiały, soczysty, dojrzały —
 Szorstkiemu językowi smakuje jak śliwka.
 (.....)
 Chwile pełnymi usty na mych wargach leżą,
 Wgniatam się w nie, jak w ciało dziewczyny oddanej.
 (.....)
 Czas przeży się i rośnie, i nabiera siły,
 Rodzi się gładki, bujny kształt przyszłości w dłoniach.

To, co w wierszu wydaje się najciekawsze, polega na zamianie „stopnia” materialności: przestrzeń — zwykle wyznaczana namacalnością konkretnych przedmiotów — tu pozostaje przeźroczysta, łączy jedynie niebo i ziemię; czas natomiast, pozbawiony takiej materialności, jest metaforyzowany najbardziej sensualistycznie.

Poetyckie ujęcie czasu i przestrzeni to coś w rodzaju intuicyjnego współodczuwania, podobnego temu, jakie Bergson określa „współodczuwaniem, za

pomocą którego przenikamy wewnątrz jakiegoś przedmiotu, aby utożsamić się z tym, co ma on w sobie jedyne, a więc niewyraźnego”¹⁰⁵. Ten sposób wyrażania świadomości czasu i przestrzeni, jaki prezentują *Zmysły*, daje się w myśl Ricoeurowskiej formuły symbolu, metafory i interpretacji odnieść z jednej strony do filozofii Bergsona, z drugiej zaś — do fenomenologii religii uprawianej przez Eliadego. Ciesielczuka wyraźnie inspiruje ta myśl tkwiąca w filozofii Bergsona, która podejmuje kwestie trwania. Odkryć w niej można załączek dwudziestowiecznego sposobu filozofowania, przygotowującego grunt dla myśli egzystencjalnej. To Bergson podkreśla, że istnienie łączy się ze zmiennością, a ta — z dojrzwaniem i kreacją siebie¹⁰⁶. Poetycka formuła tworzenia została wpisana w wiersz Ciesielczuka sugestią przekraczania chwili ku przeszłości:

Czas przeży się i rośnie, i nabiera siły,
Rodzi się gładki, bujny kształt przyszłości w dłoniach.

Źródło takiej egzystencjalnej refleksji odkrywa ostatnia zwrotka wiersza:

Żarłocznymi zmysłami, jak szuflami garnę
Do duszy **ziarno świata**, urodziwe ziarno.
O, niech **wyrośnie zboże** wysokie i gwarne
Na pokarm dla tych wszystkich, co łakną pokarmu.

Pomijając wyraźną słabość finalnej części wiersza, trzeba dostrzec sensy zakodowane w symbolice siewu. I nie próbuję pominąć tu świadomości wiejskiej, chłopskiej, rolniczej, która pewnie legła u podstaw uogólnień dotyczących tej poezji. Chcę problem potraktować wedle Ricoeurowskiej teorii interpretacji, odchodząc od zewnętrżności tekstu „ku znaczeniom rozumianym w sposób dynamiczny, jako ukierunkowanie myśli otwartej przez ten tekst”¹⁰⁷. Odkrywamy wówczas pierwotną zupełnie fascynację cudem regeneracji — ziarno staje się źródłem nadziei. Dodajmy — nadziei na przyszłość. Tak ujawnia się społeczny rys tej twórczości, a jednocześnie postawa człowieka, wyrosła z misterium eleuzyńskiego, wyrażona przez intuicyjne współodczuwanie czasu i przestrzeni. I można oczywiście potraktować ten utwór wyłącznie jako spokrewniony z poetyką Wierzyńskiego¹⁰⁸.

¹⁰⁵ H. Bergson: *Wstęp do metafizyki*. W: Tenże: *Myśl i ruch. Dusza i ciało*. Warszawa 1963, s. 19.

¹⁰⁶ G. Poulet: *Metamorfozy czasu*. Wyb. J. Jabłoński i M. Głowiński. Warszawa 1977, s. 66.

¹⁰⁷ P. Ricoeur: *Język, tekst, interpretacja...*, s. 184.

¹⁰⁸ Por. J. Marx: *Grupa poetycka...*, s. 168.

Rzecz jednak w tym, że podobieństwo brzmieniowej warstwy nie wyczerpuje zagadnienia. Faktycznie w młodzieńczej twórczości Ciesielczuka porbrzmiewają tony skamandryckie. Nie świadczy to wszak o niczym innym, jak tylko o żywotności tej formacji poetyckiej. A w odniesieniu do poezji autora *Chat w obłokach* jest to punkt wyjścia dalszej drogi twórczej.

Brzmieniowa warstwa wielu utworów, oparta na instrumentacji głoskowej, w istocie przypomina strofę Tuwimowską. Jeśli jednak przyjrzymy się strukturze utworów skamandryty i kwadryganta, stwierdzimy, że o naśladownictwie i biernym powielaniu wzorca nie da się tak jednoznacznie orzekać. Oto bowiem *Kwitnienie* — utwór, który w pierwszej chwili wydaje się zupełnie skamandrycki, zestawiony z wierszem Tuwima prowadzi do uchwycenia istotnych przemodelowań, które w tekście Ciesielczuka wskazują na zagadnienia o charakterze ontologicznym.

Dzień chlupota w niebieskim kuble,
Obłokami przestwór się pieni,
Ciernie ćwierkań wćwierkują wróble
W bielusińkie kwiaty moreli.
(.....)
Słonecznego światła ulewa,
Deszcz pogody, deszcz nieustanny.
I buchają do góry drzewa —
Z piersi ziemi mleka fontanny!

(S. Ciesielczuk, *Kwitnienie*)

Na twardych korzeniach ślisko,
Na mchu głęboko i miękko,
Mrowi się wściekle mrowisko:
Kopiec drgający męką.
(.....)
I wtem — jak z cebra — na świerki
Słońce chlusnęło, wylało,
I poszły ćwierki-przećwierki,
Zaświegotało, załkało...

(J. Tuwim, *W lesie*)

Pomińmy drobną różnicę jednej sylaby w obu wierszach oraz fakt, że pierwszy koncentruje się na wizji kwitnącego sadu (*bielusińkie kwiaty moreli; ze śliw ścieka*), drugi natomiast na „życiu lasu”. Oba wyrażają fascynację światem natury. Można nawet wskazać leksykalne podobieństwa i wnioskować o wtórności utworu Ciesielczuka. Gdy jednak zwrócimy uwagę na odmienną w sposobie percypowania zjawisk natury w obu tekstach, wówczas dostrzeżemy zasadnicze ich zróżnicowanie.

Leśne życie w utworze Tuwima odbierane jest wszystkimi zmysłami, z wyraźną dominantą dotyku: *twardo, głęboko, miękko, mokro, lekko — pod ręką*. Wzrok rejestruje głównie wrażenia ruchu i zmienności: *miga, chlusnęło, wylało, ocieka*. Ponadto żywiołowość ewokują elementy onomatopieczne wraz z instrumentacją głoskową. Uwaga koncentruje się na materialności zjawiska, stąd wśród przedmiotów wypełniających przestrzeń znajdują się *korzenie, mech, mrowisko, drzewa, grzyby, gałązki, świerki, kora, kopiec*.

Z odmiennych elementów zbudowany jest świat *Kwitnienia*. Przede wszystkim brak tu gwałtowności. Sam proces rozprzestrzenienia się swoiście między niebem a ziemią. Synestezyjna i oksymoroniczna metafora w szczególny sposób ewokuje „rozlewność wszechogarniającą”: *dzień chłupota; obłokami przestwór się pieni; syrop słońca wsącza się w ziemię; plama słońca zwilża [...] pokrzywy; słonecznego światła ulewa; deszcz pogody*.

Brak tu sensualizmu, tak znamiennego dla Tuwimowskiej kreacji. Przestrzeń organizowana jest wzdłuż osi wertykalnej, a niebo i ziemia przenikają się wzajemnie. Z ich związku rodzi się to, co metaforyzują *mleka fontanny*, a motyw *piersi ziemi* jeszcze różnicę wyobraźni poetyckiej uwyrażnia. Wiersz Tuwima ukazuje zjawisko nagłe, przedstawia rozpogodzenie, ożywienie, swoisty wybuch przyrody i jej zmagania. Uwaga skupia się na przygodowości, nagleści, niezwykłości. Szczególna funkcja przypada formule *i wtem*, która wprowadza element czasu przygodowego¹⁰⁹. Zdarzenie *W lesie* jest gwałtowne i brak mu przyczynowości.

Zupełnie inaczej rozwija się sytuacja w *Kwitnieniu*. Przyczyna *buchania do góry drzew* jest wyłożona w kolejnych fazach tekstu. To *syrop*, który się *wsącza, jasna plama, co zwilża, światła ulewa i deszcz pogody* implikują zjawisko vegetacji. Tu nie może być mowy o żadnej niemotywowanej nagleści, występuje natomiast cykliczność, sygnalizowana już tytułem — *Kwitnienie*. Motyw zaś *piersi ziemi* wprowadza sugestie tożsamości witalnej substancji — człowieka i natury.

Jak widać, organizacja przestrzeni wprowadza wyraźne konsekwencje dla eksplikacji czasu w obu utworach. Przygodowości niczym nie motywowanej *W lesie* przeciwstawia się procesualność *Kwitnienia*, identyczną dla całego kosmosu. Swoista analiza cykliczności w świecie natury z wyraźnym ujmowaniem podobieństw do życia człowieka jest jednym z zasadniczych elementów poetyki Ciesielczuka.

Element inicjacyjny, wskazujący na początek cyklu, sygnalizowany bywa zwykle porą roku (*Kwitnienie*, *Marzec*) albo początkiem dnia — jak w *Złotych barierach*, określających wschód *noworodkiem słońca*. Równie wiele utworów podejmuje problematykę zamknięcia cyklu, sugerowaną także tytułami (*Żniwa*, *Przy końcu lata*). Takie operowanie czasem łączy się z pionowym ukształtowaniem przestrzeni, które w młodzięcym etapie twórczości stanowi próbę poszukiwania kosmobiologicznej jedności. Konsekwencje tych kreacji

¹⁰⁹ Wedle Bachtinowskiej teorii czasu i przestrzeni w powieści, pojawienie się elementów typu *nagle, właśnie wtedy* prowadzi do ujawnienia czasu przygodowego, „kiedy normalny pragmatycznie rozumiany tok zdarzeń załamuje się i pozwala na wtargnięcie czystej przypadkowości z jej swoistą logiką”. M. Bachtin: *Formy czasu i przestrzeni w powieści*. W: Tenże: *Problemy literatury i estetyki*. Przekł. W. Grajewski. Warszawa 1982, s. 287. Uwagi Bachtina dotyczą głównie powieści. Niemniej jednak w tym samym szkicu nawiązuje on do motywów czasoprzestrzeni w poezji aleksandryjskiej, określając ją jako konkretną i nasyconą.

zmieniają się wraz z rozwojem twórczości. Teraz interesują mnie przede wszystkim następstwa znamienne dla tej poezji układu przestrzennego. W ten sposób wkraczamy w kwestie czasu. Zostaną one jednak poddane oddzielnym analizom i będąc przedmiotem dalszych rozważań — doprowadzą do ujęcia całokształtu problematyki czasoprzestrzennej jako świadectwa wyobraźni poetyckiej Ciesielczuka.

Odczytywanie kosmicznych szyfrów

O kierunku ewolucji świadczą już utwory z tomiku wydanego w 1929 roku pt. *Pies kosmosu*. Wiersze w nim pomieszczone są z jednej strony kontynuacją sposobu myślenia widocznego w debiutanckim zbiorze, z drugiej zaś wprowadzają wyraźnie nowe znaczenia. Przestrzeń jest nadal organizowana wzdłuż pionowej osi łączącej niebo i ziemię, którą wyznaczają często drzewa owocowe, przedstawione w procesie odradzania, jak w utworze zatytułowanym *Płody*.

Pod nieba wzrokiem czujnym, pod wzrokiem miłosnym
Gorącym życiem młodość żywi się zielona —
Już gęsto owocami młodymi porosły
Jabłoni i grusz liczne liściaste ramiona.

Leszczynom się (...) wykluły orzechy
(.....)
Śliwom gruczoły śliwek wyskoczyły na wierzch.

Procesualność ewokowana jest takimi elementami leksykalnymi, które można by określić mianem wskaźników czasowości: *już*, *jeszcze*, a także *młodość* czterokrotnie powtórzona na przestrzeni czterech zwrotek. W kontekst odradzania natury wprowadzona zostaje matka karmiąca niemowlę. I tak jak w pierwszej części utworu jest personifikowana natura, tak w zwrotce ostatniej czynność karmienia wydaje się naturyzowana:

Przed chałupą zaś gładka gospodyni młoda,
Siedząc na szarej ławie, bluzkę swą rozpina
I pierś krągłą jak owoc biały wydobywa,
Aby ją płaczącemu niemowlęciu podać.

Tak skonstruowany obraz w pierwszej chwili może być odczytany jako kontrast z całą kreacją poprzednią — w istocie kreację tę uzupełnia. Wszystko bowiem: niemowlęstwo natury i niemowlęstwo człowieka rozwija się *pod nieba wzrokiem czujnym, pod wzrokiem miłosnym*. Raz jeszcze kos-

miczny związek nieba i ziemi motywuje cały obraz, choć tym razem nieco zmodyfikowany wskutek zestawienia płodności ziemi (tytuł wiersza i cały obraz przedstawiony w trzech zwrotkach) oraz płodności kobiety (karmiącej niemowlę). W ten sposób wyrażona zostaje kosmobiologiczna solidarność. W tym świecie wszystkie elementy znajdują się na swoim miejscu.

Eliade pisze: „Solidarność, jaka istnieje między światem tellurycznym z jednej strony, a światem roślinnym, zwierzęcym i ludzkim z drugiej, opiera się na życiu, które jest wszędzie jednakowe.”¹¹⁰ Tę jedność w utworach Ciesielczuka wyraża z jednej strony antropomorficzny sposób przedstawiania świata, z drugiej zaś — graniczący z naturalizmem biologizm w przedstawianiu ludzkich działań.

W literaturze polskiej wątek jedności natury i człowieka podejmowany był już w renesansie¹¹¹. O ile jednak, zarówno w twórczości Kochanowskiego, jak i Reja wiąże się ta kreacja z podjęciem zagadnień etycznych i budową toposu sielskości¹¹², o tyle wczesne utwory Ciesielczuka nie przynoszą jeszcze żadnej etycznej przesłanki. Są natomiast wykładnią o charakterze ontologicznym, wyrażają świadomość jedności bytu.

Jak różnej kwalifikacji poddawane bywały utwory autora *Psa kosmosu*, świadczą wypowiedzi krytyków o tym samym utworze. Oto A. Szczerbowski, przywołując *Oddechy*, wskazuje na inspiracje Tuwimowską *Biologią*¹¹³. J. Marx natomiast klasyfikuje ten utwór jako „erotyk [...] stylizowany na jurną brutalność”¹¹⁴. Może więc warto zbadać zależności obu tekstów i wskazać jeszcze jeden kierunek interpretacyjny.

Oddechy

Muszę cię sławić, siło płodząca, rozrodcza,
Wiecznie płonący ogień, wieczna wielka żądzo!
Pragniesz, by dąb istnienia nie usechł, nie zwiotczał,
Lecz odnawiał się, grubiał, rósł imponująco.

Biologia

Baby latem biodrzeją,
Soki w babach się grzeją,
Owoc żywy dojrzewa,
Lep żywiczny wre w drzewach.

¹¹⁰ M. Eliade: *Traktat...*, s. 249.

¹¹¹ Por. A. Karpiński: *Staropolska poezja ideałów ziemiańskich. Próba przekroju*. Wrocław 1983, s. 139—156; J. Abramowska: *Kochanowskiego czas uporządkowany*. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3.

¹¹² Abramowska pisze: „Z rytmem rocznym wiąże się w twórczości J. Kochanowskiego problem wyboru tzw. drogi życiowej i związana z nią waloryzacja przestrzeni cywilizacyjnej [...]. Charakterystyczna dla struktury toposu jest dodatnia waloryzacja wszystkich pór roku. [...] życie na wsi uporządkowane wedle pór roku realizuje zarazem ideał życia spełnionego, przypominającego pełny cykl roczny od wiosny-młodości po zimowy zanik sił.” (Tamże, s. 93). Nie ma takiej waloryzacji w twórczości Ciesielczuka.

¹¹³ A. Szczerbowski: *Stanisław Ciesielczuk, poeta godności ludzkiej*. „Wies” 1946, nr 50/51, s. 8—9.

¹¹⁴ J. Marx: *Grupa poetycka...*, s. 174.

Dwa kwiaty wonnym sobie oddają się pyłem,
 Żeby słońce zobaczył śliczny, zdrowy owoc —
 Ognisty ogier skacze na jurną kobyłę,
 By przyszło zgrabne żrebie, niby żywe słowo.

Mężczyzna miażdżąc ciało najdroższej kobiecie,
 W dreszczu ją ziarnem życia zapładnia dojrzałem,
 By — w łonie jej poczęte — zrodziło się dziecko,
 Przyszły człowiek, natchniony życiodajnym szałem.

Ten sam tworzący płomień cały świat ogarnia,
 Wszelki rodzaj ziemski lęgnie się i mnoży —
 Wciąż warczy, zgryzta śmierci zębata sieczkarnia,
 A byt jest nieśmiertelny — trwa oddechem bożym!

Płec się pławi płodziwa,
 Buhaj ciołę pokrywa,
 Mleczem tłustym się klei
 W rozjuszonej nadziei.

Dyszy ziemia-kobyła,
 Wymion dwoje w świat wzbila,
 Byk wiecznego żywota
 Białym ślepiem żar miota.

Rozstąpiły się pola,
 Rozstąpiła się rola
 I w czarnoziem tętniący
 Trysnął białun gorący.

Wspólna obu tekstom jest fascynacja naturą i dynamizm kreacji. Gdybyśmy jednak chcieli wskazać jakieś elementy leksykalne sugerujące podobieństwa, to można by zestawzić dwa wersy:

Buhaj ciołę pokrywa (Tuwim)

Ognisty ogier skacze na jurną kobyłę (Ciesielczuk)

I to chyba wszystko. Nawet wzorzec wersyfikacyjny nie daje się ze sobą porównać. 7-zgłoskowiec Tuwima nie może być inspiracją dla Ciesielczukowego 13-zgłoskowca. Układ pierwszy bowiem buduje dynamizm obrazu o orgiastycznym charakterze, podczas gdy drugi harmonizuje z wyrazem hołdu dla siły tworzącej. Cała struktura utworu Tuwima oparła się na dynamizmie czasowników, szczególnie wyeksponowanych w klauzulach. Instrumentalne zestroje rymów dynamizm ten jeszcze wzmacniają: *biodrzeją — grzeją; dojrzewa — drzewach; płodziwa — pokrywa; klei — nadziei; kobyła — wzbila; żywota — miota; pola — rola; tętniący — gorący*.

Poza klauzulą pozostaje kilka czasowników wyraźnie hiperbolizujących dynamizm: *wre, dyszy, rozstąpiła, trysnął*. Tak zbudowany obraz i tytuł *Biologia* stają się z jednej strony wyrazem skamandryckiego poszukiwania prapoczątku wspólnego całej naturze i odnalezienia go w obrazie Matki-Ziemi; z drugiej zaś wyrazem chaosu w swej pierwotnej niemal formie. Nawet neologizmy w wierszu Tuwima są egzemplifikacją aktu tworzenia, który wymaga nazwania: *baby biodrzeją, płec się pławi, trysnął białun*. Wszystkie środki wyrazu: neologizmy, instrumentacja, nagromadzenie czasowników dynamicznych, a także idealnie rozłożone akcenty, tworzące trójstopowiec trocheiczno-amfibrachiczny, stanowią ekwiwalent momentu tworzenia, swoistych narodzin. I to prawda, że temu biologicznemu prawu podlega wszystko. Czas trwania tego procesu został dookreślony: *latem*, a sam proces ma wyraźnie pierwotny charakter.

W porównaniu z Tuwimowską *Biologią* w utworze Ciesielczuka pojawia się nowa kategoria — trwanie. Mistycyzm zjawiska ukryty został w pierwszej

zwrotce. Przede wszystkim więc uwaga skupia się nie na procesie, jego sile i wybuchowości, lecz na niezwykłości, a zwłaszcza mocy porządkowania świata według jednego kodu. I dlatego: *Muszę cię sławić siło, płodząca, rozrodcza, Wiecznie płonący ogniu, wieczna wielka żądzo!*

Na uwagę zasługuje *siła* — *wieczna, wielka, płodząca, rozrodcza* — tyloma epitetami obdarzona, że trzeba „podążając od sensu do referencji” odkryć semantykę głęboką tekstu. Wydaje się, że jest to poetyckie określenie Bergsonowskiego pierwotnego impulsu — *élan vital*.

W pierwszej połowie XX wieku ta koncepcja Bergsona zrobiła zawrotną karierę. Tłumaczy się ją często filozoficznym poszukiwaniem jednej wspólnej koncepcji pierwotnego w skali przyrody impulsu¹¹⁵. Cała egzemplifikacja w *Oddechu* zmierza do konkluzji o tym samym tworzącym płomieniu, ogarniającym cały świat. I tu ujawnia się nie tylko Tuwimowska reminiscencja, lecz także, a może przede wszystkim, wspólnota źródeł filozoficznych. Ciesielczuka fascynuje siła tworzenia wbrew śmierci:

Wszelki rodzaj ziemski lęgnie się i mnoży —
Wciąż warczy, zgrzyta śmierci zębata sieczkarnia,
A byt jest nieśmiertelny — trwa oddechem bożym!

Wszystko jedno, czy metaforą *élan vital* będzie *wybuch, podmuch* czy też *oddech boży*. W metaforze tego utworu tkwią wyraźne inspiracje płynące z myśli filozoficznej: „Niekiedy [...] niewidzialny podmuch, który unosi [rzeczy], materializuje się w zjawisku na naszych oczach. Czasami doznajemy takiego nagłego olśnienia wobec niektórych form miłości macierzyńskiej [...]. Miłość ta, w której niektórzy widzieli wielką tajemnicę życia, mogłaby może zdradzić sekret [życia]. Pokazuje ona, jak każde pokolenie pochyla się nad tym, które przychodzi po nim. Pozwala nam dostrzec, że istota żywa jest przede wszystkim czymś przejściowym, zaś treścią życia jest ruch, który je przekazuje.”¹¹⁶

Kontrast między życiem (bytem), jako zjawiskiem trwałym (nieśmiertelnym), a formami bytu, jako zmierzającymi do śmierci, uchwycony zostaje w *Oddechu*. O kontraście tym mówi Bergson jako o zjawisku mającym „wszędzie ten sam charakter”¹¹⁷. Przyczyna wspólnoty tkwi w tajemnej sile, tożsamej dla wszystkich aktów stworzenia, poetycko wyrażonej ciągami miłosnych aktów — takich samych dla świata roślin, zwierząt i człowieka:

¹¹⁵ Por. J. Bańka: *Intuicjonizm Henryka Bergsona*. Katowice 1985, s. 72–73.

¹¹⁶ H. Bergson: *Pamięć i życie. Wybór tekstów*. Przekł. A. Szczepańska. Warszawa 1988, s. 97, podkr. — E.J.

¹¹⁷ Tamże.

Dwa kwiaty wonnym sobie oddają się pyłem,
 Żeby słońce zobaczył [...] zdrowy owoc.
 Ognisty ogier skacze na jurną kobyłę,
 By przyszło [...] żrebię, [...].

Mężczyzna, miażdżąc ciało najdroższej kobiecie,
 W dreszczu ją ziarnem życia zapładnia dojrzałem,
 By — [...] — zrodziło się dziecko.

To nie „stylizacja na jurny erotyk” — ten język współbrzmi z naturą aktu dokonującego się w całym świecie. Wiersz ujawnia kosmiczny rytm życia oraz jego misterium i chyba nie jest tożsamy z *Biologią* Tuwima. Nic tu nie powtarza Tuwimowskiego chaosu. Tu uporządkowana jedność wyrosła z siły tworzącej, która ma swe mitologiczne źródło „zaszyfrowane w kosmicznych rytmach: by zrozumieć misterium życia, trzeba jedynie rozszyfrować to wszystko, co kosmos mówi przez swe rozliczne sposoby bycia”. Jedno wydaje się oczywiste — pisze dalej Eliade: „[...] kosmos jest żywym organizmem, odnawiającym się okresowo. Misterium niewyczerpanego pojawiania się życia wiąże się z rytmiczną odnową kosmosu. Dlatego właśnie kosmos przedstawiany jest w kształcie ogromnego drzewa: sposób bycia kosmosu, a przede wszystkim jego zdolność odradzania się bez końca — znajduje symboliczny wyraz w życiu drzewa.”¹¹⁸

Ideę kosmobiologicznej jedności, jaką ujawniły już *Zmysły*, wzmacnia teraz symbolika *dębu istnienia* (*Pragniesz, by dąb istnienia nie usechł nie zwiotczał*). Pojawiający się u Ciesielczuka dąb prowadzi wprost do wierzeń ludowych Słowian. Oto początek prawdziwej wiosny, a zatem cykliczny powrót, rozpoczyna się wraz z momentem zazielenienia się dębu, zatrzymującego na zimę część uschłego listowia¹¹⁹. Epitet *dąb istnienia* koduje także inne znaczenia, bardziej uniwersalne. W kulturze Słowian dąb uchodzi za drzewo o szczególnych właściwościach. Niezwykle miejsce w ludowych wierzeniach zawdzięcza swoim rozmiarom i krzepkości. Moszyński pisze: „O ile mi wiadomo, dąb na całym obszarze Słowiańszczyzny liczy się do drzew bądź »czystych«, bądź »świętych«.”¹²⁰

Dąb w kontekście siły płodzącej, rozrodczej, wiecznego ognia i nieśmiertelnego bytu jest symbolem istnienia, odnawiania i trwania, a wreszcie kosmicznej wizji świata. Nie jest zatem wiersz Ciesielczuka wyłącznie fascynacją procesem biologicznym, nie jest także jurnym erotykiem, w którym człowiek sprowadzony zostaje do czystej biologii. Jest natomiast rozszyfrowaniem misterium życia, które w ujęciu poety ma charakter hierofaniczny. Na taki charakter wskazuje z jednej strony organizacja przestrzeni wzdłuż osi piono-

¹¹⁸ M. Eliade: *Sacrum, mit, historia*. Przekł. A. Tatarkiewicz. Warszawa 1993, s. 150.

¹¹⁹ K. Moszyński: *Kultura ludowa Słowian*. T. 2. Warszawa 1967, s. 143.

¹²⁰ Tamże, s. 527 i 528.

wej, wyznaczonej przez rosnące drzewo, z drugiej zaś obserwacja życia na wszystkich trzech poziomach (rośliny, zwierzęta, człowiek). Ponadto misterium to wyznaczone zostaje przez archetyp ognia, ujęty w kilku konfiguracjach: *wiecznie płonący ogień; ognisty ogier; tworzący płomień*.

Wszystkie one prowadzą do wydobycia twórczego elementu z tego samego symbolu, budując jednocześnie hierofanię siły tworzącej życie. W ten sposób docieramy do znaczeń, które dla wiersza i całej twórczości Ciesielczuka są fundamentalne.

Na prawach dygresji warto w tym miejscu wskazać na młodopolskie źródła poetyckiej wyobraźni Ciesielczuka, zwracając uwagę na ogniową metaforę wiersza. Jednocześnie wszakże ta sama metafora sytuuje go wśród dominujących zjawisk XX wieku. J. Paszek, pisząc o „świecie ognia” w literaturze młodopolskiej, jednocześnie zwraca uwagę, że: „Literatura wieku XX — gdy patrzymy na nią z punktu widzenia dominujących motywów metaforycznych — jest bodaj bardziej zafascynowana fenomenem ognia niż tak »ogniste« epoki jak barok czy romantyzm.” Autor tych słów, pisząc o ambiwalentnych znaczeniach ewokowanych przez ten motyw, jednocześnie wskazuje na konwencjonalizację motywu ognia w literaturze młodopolskiej¹²¹. Z motywem tym spotykamy się w twórczości Ciesielczuka wielokrotnie, spróbuję zatem w dalszej części wywodu wskazać funkcję tego elementu i określić relację wobec tradycji młodopolskiej. Na razie niech wystarczy sprostowanie, że metaforę ogniową zastosował poeta w odniesieniu do „pędu życiowego”.

Wracając zaś do sposobu organizacji przestrzeni w *Oddechu* i w wielu innych utworach pomieszczonych w dwu pierwszych tomach, dodam, że stanowi ona świadectwo sakralizacji. Przestrzeń bowiem, w której uchwycone jest metafizyczne misterium życia, nosi wszelkie znamiona *sacrum*.

Wszystko rozumie dobrze ważną tajemnicę,
Że życie jest wieczyste na wygonie świata.
(*Wygon*)

Grzmi pean życia zewsząd —
(*Wulkan*)

A gdy noc ziemię spoi wódką lazurową
I zwykłe trwanie czystą staje się rozkoszą,
I świat, jak ogród wschodni, pachnie księżycowo —
Zachwycone stodoły w niebo się unoszą!
(*Zachwycone stodoły*)

¹²¹ J. Paszek: „Świat ognia” w literaturze lat 1890—1918. W: *Młodopolski świat wyobraźni. Studia i eseje*. Red. M. Podraza-Kwiatkowska. Kraków 1977, s. 136 i nast.

Niebo świeżą posoką broczy u podnóża,
Żółtawe migotania czerwień wysza drżąca.
Pęka błękit: nad ziemię z wolna się wynurza
Z kolorowych pepowin noworodek słońca.

(Złote bariery)

Tych kilka przytoczeń dowodzi, że mamy do czynienia z określonym typem wyobraźni poetyckiej, organizującej problematykę ontologiczną całego tomiku młodzieńczych *Chat w obłokach*. Linia przemian biegnie od uchwycenia mistycznego wzorca płodności (*Zmysły, Kwitnienie, Złote bariery*), przez fascynację misterium życia (*Wygon, Wulkan*), po sakralizację działań wyrosłych z odkrycia związku człowieka i natury — czego szczególnym wyrazem są *Żniwa*.

| | |
|---------------------------------------|----------|
| Sierpem księżycy gwiazd wyżąć zboże, | (a) (10) |
| Snopami złożyć na Wielkim Wozie, | (a) (10) |
| Zaprząć doń konie grzywiastych chmur | (b) (9) |
| I drogą, Mleczną Drogą pojechać | (c) (10) |
| Tam, gdzie się gubi złociста strzecha | (c) (10) |
| Stodoły Boga wśród niebnych gór... | (b) (9) |

Żniwa to rodzaj misterium, które ma swój pierwowzór w podniebnych sferach. Obserwujemy rodzaj wejścia w *sacrum* i scalania się z nim (a może marzenie o czymś w rodzaju ponownego scalenia?). Bezosobowe formy czasownikowe: *wyżąć, złożyć, zaprząć, pojechać* — najkrócej ujmują cztery kolejne czynności rolnika w czasie żniw, a jednocześnie tworzą rodzaj zaklęcia. Koncept polega na uchwyceniu i wykorzystaniu brzmieniowej tożsamości słów, określających jednocześnie dwie przestrzenie: nieba i ziemi — *sierp* (księżycyca), *Wielki Wóz*, *Mleczna Droga*. Ponadto bardzo interesująca jest przestrzeń wzajemnych przenikań. Kunsztowność zabiegu można przedstawić, rozpisując poetycki obraz na przedmioty przedstawione, wyznaczające obie przestrzenie oraz na te, które stanowią o ich wzajemnym przenikaniu.

| | |
|----------------------------|---|
| niebo | gwiazdy, chmury, Bóg |
| strefa przenikania znaczeń | księżyc niebne Wielki Wóz, Mleczna Droga sierp góry |
| ziemia | zboże, snopy, konie, droga, strzecha |

Tę efektowną kompozycję spina klamra. Elementy jej nie brzmią wprawdzie identycznie, ale ewokują wyraźnie swymi znaczeniami przenikanie obu przestrzeni. Pierwszy z nich — *sierp księżycy* — wskazuje kierunek z ziemi ku niebu (*sierp* w tym związku frazeologicznym stoi na pierwszym miejscu).

Drugi — *niebne góry* — wskazuje kierunek odwrotny, z nieba ku ziemi. Ale można uznać, że oba te przedmioty wyznaczają obszar nieba. I nie ma tu sprzeczności. To jeszcze jeden argument wskazujący na rodzaj koherentnych przenikań.

Uzupełnieniem kompozycji są rymy, ich funkcja znaczeniowa musi być zauważona. Rymują się bowiem takie pary wyrazów: *zboże — wozie; chmur — gór; pojechać — strzecha*. Widać zatem, że rymują się pary wyznaczające jednorodne przestrzenie: ziemia, niebo, ziemia. Układ tych zestrojów brzmieniowych wprowadza wszak znamienne dla całego utworu przenikania dzięki rymom parzysto-okalającym. Pierwsza zrymowana para łączy w sobie elementy przestrzeni ziemskiej (aa), w tę — za sprawą Wozu (Wielkiego) wkracza przestrzeń nieba. Druga para rymowych zestrojów, wyznaczających przestrzeń ziemi (cc), została zamknięta swoiście w zestrojach wyznaczających górne przestrzenie (bb). Finezyjności semantyki rymów dopełnia układ wersyfikacyjny, polegający na wtopieniu dziewięciozłogłoskowca w wers dziesięciosylabowy. Dziewięciozłogłoskowiec tworzy jednocześnie rym okalający, a rymująca się para wyznacza przestrzeń podniebną i na zasadzie kontrastu buduje rym męski, podczas gdy w pozostałych parach rym oparty jest na akcencie paroksytonicznym. Wśród kompozycyjnych elementów tego wiersza, wyraźnie uwypuklających znaczenia, wymienić trzeba przerzutnię. Jej funkcja polega na swoistym „zamazywaniu” przejrzystości obu sfer. Tak ujawnia się jeszcze jeden ekwiwalent wzajemnych przenikań: *chmur / i droga; pojechać / tam; strzecha / stodoły Boga*.

Funkcja tak efektownych rozwiązań kompozycyjnych została już po trosze ujawniona. Wszystkie one budują wizję jedności świata, z której rodzi się przekonanie o mistycznym pochodzeniu działań człowieka. Wyobraźnia poety wyrasta tu z rolniczej obrzędowości, zwerbalizowana „wkraczaniem w dziedzinę przepojoną *sacrum*”¹²². Pomysł zaś lapidarnego ujęcia czynu przez wprowadzenie go w obszar nieba staje się ilustracją świadomości „przekraczania świeckiej przestrzeni i sposobu bycia”¹²³.

Żniwa Ciesielczuka tytułem sugerują zamknięcie cyklu wegetacji, podczas gdy sam utwór sytuuje zdarzenie poza czasem. Taką sugestią podsuwa bezkolicznikowa forma wypowiedzi, pomijająca kategorię czasu. Forma ta stanowi sygnał przywołania pierwotnego gestu spoza czasu, gestu misteryjnie powtarzanego w zaklęciu, dającego człowiekowi poczucie włączania się w kosmiczny czas i przestrzeń.

Jeśli zgodzimy się, że konstrukcja wypowiedzi w *Żniwach* przypomina rodzaj zaklęcia, to powinniśmy zwrócić uwagę, że zaklęcia takie są związane z myśleniem magicznym, znamionym dla świadomości mitycznej. Zwykle

¹²² M. Bliade: *Traktat...*, s. 319.

¹²³ *Tamże*, s. 99.

odtworzą one jakieś zjawisko, zaistniałe w mitycznym czasie. Na takim koncepcie oparty, wiersz Ciesielczuka koduje przedwieczne zdarzenie, które legło u podstaw stworzenia świata. Jeśli bowiem spojrzeć na dominujący w tej wypowiedzi element konstrukcyjny, jakim są gwiazdy, to nie można oprzeć się wrażeniu, że jest to rodzaj zaklęcia odtwarzającego kosmiczne wydarzenie, jakim było ścięcie wielkiego drzewa (dębu) i uformowanie sklepienia niebieskiego wraz z Mleczną Droga oraz uformowanie całego świata.

W konkluzji językoznawcy, folklorysty i badacza mitów Marttiego Haavio, opisującego wątki narodzin Drogi Mlecznej, czytamy: „Mamy tu do czynienia z uniwersalnym mitem kosmogonicznym, który można zestawić między innymi z mitem o stworzeniu świata. Był niegdyś okres przeddziejowy, w końcu którego świat wraz ze wszystkimi swoimi częściowymi zjawiskami otrzymał nowy ład. Gdy zwalono owo przeddziejowe drzewo, ciała niebieskie jęły oświecać ziemię. Zaczęła się uprawa roli, jak opowiadają Indianie. Uprawa roli zaczęła przynosić plony [...]. Narodzili się ludzie, zwierzęta, narzędzia pracy i rośliny [...]. Przede wszystkim urwała się dogodna łączność między niebem a ziemią. Pewna odrębna wersja podaje, że przy sposobności powstał również most dusz — Ptasia (Mleczna) Droga.”¹²⁴

Koncept Ciesielczuka, jeśli nie chcemy widzieć w nim tylko pustego kunsztownego frazesu, prowadzi do zakodowania w utworze samej istoty mitycznej świadomości — odtwarzającej w zaklęciu najbardziej pierwotne zjawisko¹²⁵.

Pora na pierwsze wnioski. Debiutancki tomik wierszy jest zorganizowany dość konsekwentnie jako wizja świata, w której człowiek odnajduje rodzaj kosmicznej jedności z naturą. Poezja Stanisława Ciesielczuka sytuuje się na skrzyżowaniu głównych nurtów literackich pierwszej połowy XX wieku.

Dostrzegamy tu zatem wyraźne reminiscencje skamandryckie, w strukturze tekstu objawiające się wyrażenie witalistycznym słownictwem oraz instrumentacją głoskową. Kreacje Ciesielczuka wykraczają jednak poza obszar skamandryckich fascynacji, zmierzając ku metafizycznym rejonom kosmicznej jedności człowieka i świata. Można by rzecz ująć tak — poezja Skamandra, choć tak atakowana przez Kwadrygę, była dla poetów tej formacji polem „intertekstualności aprobowanej”¹²⁶. Jeśli nawet są to wpływy i naśladownictwo,

¹²⁴ M. Haavio: *Mitologia fińska*. Przekł. J. Litwiniuk. Warszawa 1979, s. 387. Odwołanie do mitologii skandynawskiej jest o tyle uzasadnione, że — jak dalej postaram się pokazać — fascynacje poety twórczością Hamsuna prowadzą właśnie ku nawiązaniom do tej mitologii.

¹²⁵ Analogicznie do ujęć M. Haavio. Por. tamże, s. 374. O odtwarzaniu przez mit wzorca czynności i sytuacji pisze M. Eliade: *Traktat...*, s. 412–413.

¹²⁶ Intertekstualność i reminiscencję rozumiem tak, jak wyklada ją M. Głowiński: *O intertekstualności*. W: *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*. Red. H. Markiewicz i J. Sławiński. Kraków 1992, s. 185–208. Dodać tu warto, że sam Ciesielczuk

to ważne jest, jak przesunięte zostały punkty ciężkości w poezji Ciesielczuka i jakie wynikają stąd różnice dla znaczeń wpisanych w tę poezję.

Fascynacja filozofią Bergsona prowadzi w pierwszym okresie twórczości Ciesielczuka do poetyckiej wykładni intuicjonizmu. Utwory przywołują zatem zagadnienia *życiowego pędu* i w tym sensie ma rację Kwiatkowski, pisząc o nim jako o hylozoist¹²⁷. Hylozoizm ten daje się wyjaśnić Leśmianowską kategorią *natura naturans*. Metafizyczny związek ze światem natury wyrażany był bowiem przez pryzmat świadomości specyficznie pierwotnej: „Nasz człowiek pierwotny, który nic nie ma wspólnego z człowiekiem dzikim, czy zdziczałym, odznacza się właśnie większym stopniem uduchowienia i uzdolnień metafizycznych.”¹²⁸ Pierwotność manifestuje się bezpośredniością i żywiołowością, na tym przede wszystkim polega, że między człowiekiem „a jego pojęciem o sobie nie utworzyła się jeszcze przepaść pozorów [...]. I w tym jego żywiołowość, jego konkretność, jego całokształtność. W tym [...] jego antropomorfizm, jako zasada niepodzielności ducha i ciała, myśli i człowieka, który tę myśl jako ciąg dalszy swej istoty cielesnej tworzy [...]. Światopogląd antropomorficzny jest światopoglądem najpierwotniejszym.”¹²⁹

Ten typ odczucia istnienia, jakby „samego w sobie”, nazywanego przez Bergsona intuicjonizmem, a przez Leśmiana — odczuciem bezpośrednim — metaforycznie ujęty został w *Wielkoludzie*:

Czuł istnienia świętą, groźną nagość —
Pieśń w nim grała, wichrami szumiąca,
(.....)
Nocą upił się i życia cudem,
Rozpotężniał pragnieniem ogniem
W prawo, w lewo, wwyż, w oddale wszystkie,
I, ugodzon wieczności pociskiem,
Stał się bóstwem, bóstwem-wielkoludem,
Wielkoludem-światem nieśmiertelnym!

Antropomorficzna wizja rozprzestrzeniania się w kosmosie, a także ogni-sta metaforyka wskazują na związki z młodopolskimi kreacjami świata. Ten

w liście do Autuchiewiczza z 17 marca 1926 roku tak pisze: „W każdym razie, jeśli przez pomyłkę lub (jakieś?) zdarzenie losu wybiję się trochę — podejmę walkę zacieklą ze skamandryzmem, choćbym ją sam musiał prowadzić.” Listy rkp. Muzeum Literatury w Warszawie, sygn. 1612. Poeta zarzuca skamandrytom „wielkopańskość, rozdzielanie laurów i konserwatyzm”. Zarzuty zatem nie mają charakteru literackiego, lecz raczej towarzyski.

¹²⁷ J. Kwiatkowski: *Literatura Dwudziestolecia*. Warszawa 1990, s. 107.

¹²⁸ B. Leśmian: *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*. W: Tenże: *Szkice literackie*. Warszawa 1959, s. 49.

¹²⁹ Tamże; por. także: M. Głowiński: *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny*. W: Tenże: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. Warszawa 1981, s. 13–47.

typ wyobraźni charakteryzuje *Chaty w obłokach*. Przestrzeń tu budowana daje człowiekowi w nią wpisanemu poczucie przynależności do całego kosmosu. Z metafizycznego związku człowieka i natury budowane jest wyobrażenie docierania ku kosmicznemu centrum, a to z kolei prowadzi do poczucia nieustannego trwania. Zyskuje ono swój wyraz w metaforze *życiowego pędu* wyrastającej — jak się zdaje — z romantycznego fantazmatu.

Wyzwalanie z konwencji

J. Kwiatkowski, poświęcając tylko kilka uwag twórczości Ciesielczuka, sformułował najtrafniejsze określenia tej poezji. Powiedział, że była to poezja: lotu, gwiazd i kosmosu¹³⁰ — wskazując na istotę jego poetyckiej wyobraźni. Ciesielczukowe loty, pędy, powietrzne chlupotania, pulsujące i wrzące wybuchy wyraźnie współbrzmiały z wywiedzionymi z romantyzmu fantazmatami, a te w XX wieku miały swe kontynuacje w surrealistycznych wizjach¹³¹.

¹³⁰ J. Kwiatkowski: *Literatura Dwudziestolecia...*, s. 107.

¹³¹ M. Janion, określając temat jednej ze swych książek, definiuje w sposób najbardziej jednoznaczny sam fantazmat. Pisze: „[...] tematem tej książki jest wyobraźnia oraz jeden z jej najbardziej zdumiewających wytworów — fantazmat. Fantazmatami żywiła się ludzka wyobraźnia, ale pełne uświadomienie ich natury zawdzięczamy romantykom i Freudowi.” (M. Janion: *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*. Warszawa 1991, s. 5). Publikacji tej zawdzięczam wiele inspiracji interpretacyjnych. Doskonale uzupełnia ona problematykę wyobraźni poetyckiej. Autorka wskazuje „na medyczny” rodowód pojęcia, które świetnie zdomowilo się w literaturoznawstwie, a przyczynił się do tego zwłaszcza romantyzm, tworząc nowe teorie wyobraźni. Jedną z nich wywodzi się z renesansowej myśli Paracelsusa, dla którego wyobraźnia to stwarzająca, kosmiczna siła duchowa. Warto dodać, że na ten sam rodowód wyobraźni wskazuje J. Starobinski w przywoływanych *Wskazówkach do pojęcia wyobraźni* (por. też: W. Pagel: *Paracelsus*. Bale 1958, s. 121—125). Romantyzm jest według badaczki „Pierwszym Wyzwoleniem Wyobraźni” (s. 8). Wymienia ona wiele cech i okoliczności wyobraźniowej rewolucji, które warto tu przytoczyć ze względu na konsekwencje, widoczne także w utworach Ciesielczuka. Romantyzm „ujawnił całą nową realność wewnętrzną, połączoną nieprzyczynowymi związkami sympatii i odpowiedniości z kosmiczną realnością zewnętrzną [...], nie poprzestał na kosmicznych wymiarach wyobraźni. Umiał także konkretnie pobudzić połączone z kosmosem zdolności imaginacyjne jednostki, zwłaszcza artysty, a przede wszystkim jego fantazję. [...] Dokonał odkrycia człowieka podświadomego. [...] naturalnym podłożem fantazmatu jest marzenie. [...] fantazmat jest derywatem marzenia, które najczęściej odwołuje się do wyrazistego dualizmu kontrastów, [...] romantyczny marzący jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest.” (s. 8—12). Cała teoria fantazmatu i projekt krytyki fantazmatycznej, wyrastający, jak się zdaje, z inspiracji francuskiej krytyki tematycznej znajdują się w książce M. Janion (por. tam też bibliografię do problemu, s. 27—29).

Pieśń o niebieskim pędzie zamykająca młodzieńczy tomik jest ukoronowaniem tych wizji. Można je dostrzec w takich wierszach, jak *Pieśni młodzieńców* czy *Szarża* — ale są to utwory wykreowane w bardzo bliskiej zależności od romantycznej poetyki *Ody do młodości*, pobrzmiewają w nich tony poezji Staffa i Asnyka. I jest to w jakimś sensie zjawisko naturalne. Młody poeta siłą rzeczy sięga do wzorców, bywa, że wikła się w nie swojej poetyce zbyt mocno, ale z czasem uwalnia się od krępującego wzorca.

Pieśń o niebieskim pędzie, choć wyrosła z tradycji romantycznej, jest doskonałym przykładem przekroczenia jej konwencji, wykorzystania nowoczesnych, awangardowych teorii metafory i przetransponowania na płaszczyznę poezji myśli filozoficznej. Jest ten utwór przykładem przekroczenia „rzeczywistości codziennego życia ku rzeczywistości wyobraźni” — gdy sparafrazujemy myśl z niebywale inspirujących rozważań M. Janion. Wiersz wydaje się rodzajem fantazmatu utkanego z metaforyki przestworów, lotu i ognia:

Targany przez febryczne wielkich pragnień dreszcze,
Palony żarem żądy, w niedościgłą metę
Pędziłem wśród przestworu, połykając przestrzeń,
Szarpiać, prując, rwąc wściekle rozedrgany eter.

Lot smagał do żywego chłostą płomienistą,
(.....)
Pędziłem, do śmiertelnej lotności przywyklszy.

(.....)
Szybowałem olbrzymią racą oszalałą —
(.....)

W sferze powietrza płomień wrzywał się w me wnętrze,
(.....)

Nieustraszony korsarz niebnych pacyfików,
Pieniłem się nadmiarem, zachłyśnięty sobą.
W pierzchliwego momentu jaskrawym przemyku
Wstecz lata ulatały — tłum gasnących globów.

To tylko mała częśćka cytatów mających romantyczny rodowód. Nie nastęrczy wielu trudności przytoczenie kilku cytatów z romantycznej poezji, gdzie przestrzenie i loty będą równie ekspresywnie wyrażane:

Jak eter niebios, choć tylko promieniem
Gwiazd swoich widny — gwiazdy owe rodzi,
Przedziela, łączy i wszystko obwodzi,
Rozbłękitniony wieczności pierścieniem!

(Z. Krasiński, *Myślałem nieraz...*)¹³²

¹³² Cyt. za: Z. Krasiński: *Pisma*. T. 3. Mikołów 1901, s. 152.

Tu szczyt. Lękam się spojrzeć w przepaść świata ciemną.
Spojrzę... Ach! Pod stopami niebo i nad głową
Niebo... Zamknięty jestem w kulę kryształową.

(J. Słowacki, *Kordian*)¹³³

Wznoszę się, lecę, tam, na szczyt opoki!
(.....)
Stąd ja przyszłości brudne obłoki
Rozcinam moją żrenicą, jak mieczem —
Rękami, jak wichrami, mgły jej rozdieram,
(A. Mickiewicz, III cz. *Dziadów, Mała improwizacja*)¹³⁴

Pieśni ma, tyś jest gwiazdą za granicą świata,
I wzrok ziemski, do ciebie wysłany za gońcą,
Choć szklane weźmie skrzydła, ciebie nie dolata,
Tylko o twoją mleczną drogę się uderzy;
(.....)
Ja, mistrz, wyciągam dłonie,
Wyciągam aż w niebiosy — i kładę me dłonie
Na gwiazdach, jak na szklanych harmoniki kręgach.
(A. Mickiewicz, III cz. *Dziadów, Wielka Improwizacja*)¹³⁵

Odetchnąłem! Ku gwiazdom spoglądałem dumnie —
I wszystkie gwiazdy oczyma złotemi,
Wszystkie poglądały ku mnie,
(.....)
Wyciągnąłem ku światu ramiona uprzejme,
Zda się, że go ze wschodu na zachód obejmę.
Myśl moja ostrzem leci w otchłanie błękitu,
Wyżej, wyżej i wyżej, aż do niebios szczytu.
Jak pszczoła, topiąc żądlę, i serce z nim grzebie,
Tak ja za myślą duszę utopiłem w niebie!
(A. Mickiewicz, *Farys*)¹³⁶

Romantyczna wizja lotu, wznoszenia się i przebywania w przestworzach, zawsze jest albo wyrazem niezwyklego mistycznego przeżycia, albo odkryciem rzeczywistości, której wcześniej uznać nie chciano. Wizje te były także ujawnieniem „realności wewnętrznej”, połączonej nieprzyczynowymi związkami sympatii z kosmiczną realnością zewnętrzną¹³⁷.

Można by zatem — podążając za badaczką — mówić o odkryciu przez romantyzm „kosmicznych wymiarów wyobraźni”; która pozwoliła przełożyć na język poezji takie stany świadomości czy podświadomości, jakie nigdy

¹³³ Cyt. za: J. Słowacki: *Dziela*. T. 2. Mikołów 1921, s. 101.

¹³⁴ Cyt. za: A. Mickiewicz: *Dziela*. T. 4. Mikołów [b.r.w.], s. 111.

¹³⁵ Tamże, s. 113.

¹³⁶ Cyt. za: A. Mickiewicz: *Dziela*. T. 1. Mikołów [b.r.w.], s. 119.

¹³⁷ M. Janion: *Projekt krytyki fantazmatycznej...*, s. 8—9.

dotąd przedstawiane nie były. I rzecz znamienita: cała poetycka przestrzeń lotu, unoszenia ponad światem stanowiła ekwiwalent snów, marzeń i wizji wyrosłych właśnie z wnętrza, z duszy bohatera, poety, człowieka. Ale to nie romantyzm pierwszy dał kosmiczną wizję świata. Stworzona została dużo wcześniej, bo w *Boskiej komedii* Dantego. Czymże bowiem innym, jak nie kosmiczną wizją, z centralnym miejscem dla Słońca¹³⁸, z przywołaniem całej harmonii wszechświata jest *Dantejski Raj*? I w tym kontekście utwór Stanisława Ciesielczuka zaczyna nabierać nowych znaczeń.

Tytułowy *niebieski pęd* został ujęty w swoiste trzy fazy. Pierwsza — od I do X zwrotki — stanowi wyraz fascynacji życiem, światem, kosmiczną jednością, ale jednocześnie metaforyka tej części wyraża niepokój, buduje rodzaj fantazmatu. Przedmiotami są: *plomienie, ogień i meteory* budujące kosmiczną przestrzeń. Jej natomiast nieograniczoność ewokują wszystkie określenia abstrakcyjne: *lot, przestwór, eter, poryw, wir, bezmiar*, a także nagromadzone czasowniki, wyrażające jednocześnie burzę emocji.

Wyrazem zmagania, niepokoju, poszukiwania, ale i poddania się siłom zewnętrznym przy jednoczesnej fascynacji lotem są współlistniejące takie kręgi semantyczne, które wyrażają dynamizm: *pędziłem, szarpiąc, prując, rwąc*, uzupełnione wyrażeniami o znaczeniach sensomotorycznych: *ssałem, jadłem życie, trzeszczałem, bukowałem radością, pływałem, nurkowałem*.

Już w tej części pojawia się metaforyka, pozwalająca na przybliżoną konkretyzację podmiotu lirycznego — jako poety uwikłanego w nurtach, kierunkach i prądach.

Wśród świetnej pieśni światów strasliwego świstu
Pędziłem do śmiertelnej lotności przywyklszy.

¹³⁸ Słoneczna metaforyka *Boskiej komedii* jest sposobem opisanie „boskiego punktu”, którego promieniowanie jest rodzajem iluminacji: „[...] gdy Dante opisuje »boski punkt«, w którym obecne są wszystkie czasy, dodaje, że z punktu tego »promieniuje światło«, a »Niebo i natura« z niego moc biorą.” G. Poulet: *Metamorfozy kola*. W: Tenże: *Metamorfozy czasu...*, s. 336. Dodajmy jeszcze, że w *Pieśni XXIII* pod postacią Słońca właśnie ukazuje się Chrystus:

Jak na księżycu pełni Diana tańce
Wyprawia z nimf swych nieśmiertelnych gronem,
Co rozpogadza wszystkich nieba krańce,
Tak zobaczyłem nad iskier milionem
Słońce; tamtejsze światy nad nim płoną,
Jak naszym gwiazdy w stropie wyskrzconem.

Poulet określa *Boską komedię* jako mistyczną podróż i pisze: „Jak wszystkie mistyczne podróże jest więc podróż Dantego podróżą wewnętrzną. Jej ostatecznym celem jest Bóg. [...] Dante osiąga to spokojne centrum serca w chwili będącej zarazem końcem jego podróży i końcem poematu. Cała podróż i cały poemat bowiem to stopnie, po których wstępuje Duch, osiąga wreszcie owo miejsce i ów moment, gdzie nie ma już ruchu ani kolejności, ani miary.” Tamże, s. 342—343.

Pieśń nie jest *światła*, lecz *światna*, co w brzmieniowej warstwie przypomina świetlaność, ale koduje dwa (co najmniej) znaczenia: doskonałość i światowość. Budowa metafory wywiedziona została ze szkoły awangardy — światność, pęd i lotność stanowią bowiem element wyraźnie opozycyjny wobec śmiertelności. Instrumentacja głoskowa staje się tu jeszcze jednym ekwiwalentem czegoś w rodzaju zagrożenia, dodatkowo ewokowanego *strasznym świstem*. Budowa metafory, oparta na znaczeniach wyraźnie przeciwstawnych, swoiście wskazuje nurty awangardowe porażające swą siłą, epatujące atrakcyjnością programów. Ale włączenie w tę metaforę elementu instrumentacyjnego przywołuje także zjawiska poetyki Skamandra. Co więcej — typ metafory oksymoronicznej odsyła do poetyki Młodej Polski¹³⁹. W ten sposób pierwsza część wiersza, łącząc w sobie romantyczną poetykę lotu z metaforą synkretyczną i oksymoroniczną: *w niedościgłą metę pędziłem; rozkosz przeżywała bólem; świst gwizdał ciszą; żar najmroźniejszy, zimno, najgorętsze; stała się niewola swoboda; chwila wieków* — rekonstruuje świadomość poszukiwania drogi, fascynację tym, co zastane, a także wyraża pewne w tej rzeczywistości zagubienie. Znamionną cechą całej wypowiedzi jest hiperbolizacja, której rodowód można by wyprowadzić z neoromantycznej poetyki *Snów o potędze* Staffa, co w konsekwencji wskazuje na pewien ślad Nietzscheańskiej, nadludzkiej wizji podmiotu lirycznego. Ale warto zwrócić uwagę, że ta kompozycja współgra z sytuacją „uwikłania” i „zagubienia” w świecie.

Tak oto z jednej strony ujawnia się głębia fantazmatu, który nie jest już romantycznym marzeniem prowadzącym marzyciela w głąb duszy i przenoszącym w jakieś odległe rejony od miejsca *tu* i *teraz*, a z drugiej strony poetyka wiersza wskazuje na tradycję, najbliższą poecie. „Kosmiczny” lot zdaje się lotem ku rajskim przestrzeniom i jest bardzo podobny do przeżycia w Dantejskim *Raju*, ale także w *Piekle*. Ta niezwykła kontaminacja może być uzasadniona, i prowadzi do ciekawych znaczeń, jeśli odczytamy utwór w kontekście *Boskiej komedii*.

Kto chce oglądać własnymi oczyma
Com teraz ujrzał, niech myśli pospłata
(.....)
Te piętnascioro gwiazd najżywszych świata,
Tak gorejących, że wśród mgławic mętu
Mrok się najtęższy przed nami odmiata.

(*Raj, Pieśń XIII*)

Czułem, że wzrok mój nowych sił dostaje
I że jak gdyby potężnymi pióro
Jestem z mą panią rwany w wyższe raje.
Czułem to, żeśmy lecieli do góry,

¹³⁹ Pisze o tym J. Paszek: „Świat ognia” w *literaturze...*, s. 176.

Po rozświetleniu gwiazdy purpurowym,
Czerwieńszym niż ton jej zwykłej purpury.

(*Raj, Pieśń XIV*)

— to wybrane, choć nie jedyne fragmenty, dla których charakterystyczne jest przedstawianie lotu, wznoszenia, przywoływanie elementów kosmicznych: gwiazd, mgławic, a także księżycy i słońca.

W słońce patrzę wbrew ludzkiej naturze.

(*Raj, Pieśń I*)

Ta wędrowka w przestworzach zdaje się płaszczyzną odniesienia dla utworu Ciesielczuka. Poeta dwudziestowieczny, podobnie jak Dante, wznosi się ku przestworzom. Tamten jednak, prowadzony był przez Beatrycze, która rozprawiając o Raju, wskazywała na ład i porządek we wszechświecie, ona była przewodniczką i wyjaśniała. Dwudziestowieczny poeta poddaje się *niebieskiemu pędowi*, jest sam, nie ma przewodnika, który ułatwiłby mu poznanie. Ono bowiem jest celem.

Dante siedł, by poznać — prowadzony najpierw przez Wergiliusza, później przez Beatrycze — nie błdził. Poznawał w porządku przestrzenie zła i dobra, by dotrzeć do poznania istoty najwyższej. Dwudziestowieczny poeta pozbawiony przewodnika, skazany jest na poszukiwanie samotne. Tłumaczy to swoistą w kosmicznej wizji Ciesielczuka kontaminację tego, co wywiedzione z Dantejskiego piekła i raju jednocześnie. Szczególnie wyraźnie widzimy to, wyodrębniając dwie przestrzenie semantyczne: pierwszą, wyznaczoną elementem ognia, skojarzonym z bólem: *palony żarem żądzę; chłosta płomienista; kły ognia niby zwierz najdziksz; wdzieralem się pociskiem; płomień wrzynał się w me wnętrze; najdotkliwszy ból*; drugą, wyznaczoną słownictwem określającym wszechogarniającą przestrzeń, skojarzoną z rozkoszą: *przestwór; przestrzeń; rozedrgany eter; kosmos; sfera powietrza; rozkosz*.

Pierwszy ciąg semantyczny wyraźnie koresponduje z Dantejskimi scenami piekielnymi, drugi wskazuje na przestrzeń, w którą daje się unosić poeta, człowiek, wędrowiec, *nieustraszony korsarz pacyfików*.

Faza druga lotu zamyka się w czterech kolejnych zwrotkach (XI—XIV) i jest sygnalizowana leksykalnymi środkami, wskazującymi na nagłą zmianę sytuacji: *Aż raz* — zmienia się zupełnie układ pól znaczeniowych. Znika narzucająca się w warstwie brzmieniowej instrumentacja głoskowa, a cała wypowiedź jest wyraźnie mniej agresywna. Pojawia się zaimek *ona* — i w pierwszej chwili trudno określić, kogo miałby oznaczać. Jeśli jednak wydobędziemy wszystkie jej określenia, powstanie wizja niezwykle olśnienia, przewodniczki... poezji:

Ona jak świetlne objawienie,
szukana podświadomie,
zapłonęła przede mną,
słodko dławily fale jej wonnego ciepła,
światłem kłuła,
widokiem piekła,
Gwiazda najśliczniejsza.

Dwa elementy: *Ona* — *Gwiazda*, sygnalizowane w tekście graficznie (pisane wielką literą) i połączone w wypowiedzi logicznie, wprowadzają tę trudną do nazwania jakość, rodzaj wewnętrznego olśnienia, rozpoznania, odkrycie czegoś niezwykłego.

Poznałem, że był dotąd przygrywką, prologiem,
Że teraz burzą pieśni mam się stać wspaniałej.

Konsekwencją zmagania jest poznanie. Ma ono wymiar podobny temu, które było udziałem największych. Dante wchodzi do sfery kosmicznej, by poznać ład, doświadczyć jedności i powrócić pogodzony z samym sobą¹⁴⁰. Poeta dwudziestowieczny wchodzi także, by poznać, choć jego droga jest mniej uporządkowana. A finał jego wędrówki jest powrotem do źródeł, do swoistej jedności z samym sobą.

Trzecia faza „pędu” rozpoczyna się emocjonalnym wykrzyknieniem, już! *dopadłem! O!*, z którym łączy się cały szereg odkryć: *zrzuciłem Boga w przepaść; rozsadziłem orbitę wiążącą mnie kołem; mam już mam drogę; mordując noc, śmierć mrokom w samo serce wbijam; jestem buntem uczuć, rewolucją marzeń; jestem swobodą duszy; olśnie was porażę; zagrzmie legendę o Słońcu!*

Ostatnia faza lotu najbardziej przypomina romantyczny fantazmat, wyrosły z prometejskiego buntu, a jego zasadniczym sygnałem jest zrzucenie Boga w przepaść. Bunt ten jest przede wszystkim konsekwencją ograniczeń, które musiały zostać odkryte i odrzucone, by możliwy był powrót do zgody z samym sobą. Ograniczenie wyraźnie zwerbalizowane zostało w metaforze: *Bóg na mnie jak na koniu gonił nieskończoność*, a zatem nie ja sam, lecz kierowany, cokolwiek zniewolony. Stąd pierwszym i koniecznym gestem było odrzucenie tego, co krępowało wolę i nie pozwalało na podążanie „własną” drogą, tego, co było doskonałe, lecz cudze — *rozsadziłem orbitę wiążącą mnie kołem*¹⁴¹.

¹⁴⁰ Ostatnie wersy *Boskiej komedii* dotyczące objawienia łaski bożej wydawca objaśnia: „Dante nie był w stanie pojąć własnym umysłem tajemnicy Boga-Człowieka, dopiero łaska boża jak grom objawiła mu jej treść; poeta poczuł, że jego wola i pragnienie zgodne są z wolą bożą, osiągnął najwyższe szczęście i spokój.” Dante Alighieri: *Boska komedia*. Przekł. E. Porębowicz. Warszawa 1959, s. 606.

¹⁴¹ Koło jest symbolem całości i doskonałości i jako takie znajduje swe omówienie w: M. Janion: *Gorączka romantyczna*. Warszawa 1977, s. 384. Pełna egzemplifikacja prze-

Jest to moment inicjacyjny, początek „drogi” poetyckiej, nowej, własnej, rodzaj romantycznego przeistoczenia, choć zasadniczo odmienny od pierwowzoru. Z romantycznych bowiem głębi i przestworzy wyrasta „doktryna o samozbawieniu człowieka, czyniąc go twórcą własnego losu; tytanicznym, prometejskim buntownikiem...”¹⁴²

Odnalezienie własnego losu, więcej — przekroczenie go ku samodzielności, choć jednocześnie samotności — wyeksplikowane zostało w finalnym *buncie uczuć, rewolucji marzeń i swobodzie Duszy*. Czy jednak końcowe zapewnienie to tylko krzyk samotnego romantyka, powtarzającego gest mistrza i to samo przekonanie, że *zostanie po mnie siła fatalna, co [...] was, zjadacze chleba — w aniołów przerobi?* Czy agresywne zapewnienia: *bluznę ukropem blasku, olśnie was porażę i ogniem zagrzmie legendę o Słońcu* — są tylko powtórzeniem marzeń romantyka? Otóż nie; przede wszystkim dlatego, że poeta romantyczny przemawia z pozycji wieszcz, który jeszcze nie doceniony, sławę swą przepowiada, a ten dwudziestowieczny dopiero odkrywa (*poznałem, że był dotąd prologiem*), że musi obrać drogę zgodną z własnym programem.

Odkrywamy tu wprawdzie coś w rodzaju romantycznego przeistoczenia, ale zbyt wiele w nim elementów odmiennych, wskazujących na metapoetyckość tego tekstu. Jest to utwór wyrażający fascynację poezją, uwikłanie w jej nurtach, prądach i odległych od siebie drogach. Ale przez symbolikę uwikłań (ewokowaną między innymi odległymi piętrowymi metaforami) prześwituje symbolika poszukiwania własnej, odrębnej drogi poetyckiej. Finalna legenda o Słońcu zdaje się zaś powrotem do źródeł, do tego, co ma być wyrazem prawdy o świecie. Ten wiersz, umieszczony jako ostatni w młodzieńczym tomiku poetyckim, stanowi coś w rodzaju kolistego zamknięcia, jest symbolicznie wyrażonym powrotem do tej wyobraźni, która wyrasta z mistycznego związku z naturą.

mian znaczenia i symboliki koła w: G. Poulet: *Metamorfozy czasu...*, por. zwłaszcza *Metamorfozy koła i Romantyzm*, s. 331—354, 430—468. Poulet pokazuje, jak w ciągu wieków zmienia się symbolika koła (środka i strefy). „Nie odnosi się ona już wyłącznie do Boga, ale również do człowieka, który odkrywa, że jest na równi z Bogiem środkiem i sferą. Co więcej, każda chwila i każde miejsce, w którym się człowiek znajduje, staje się jak gdyby ciągle odnawiającym się środkiem tego nie dokończonego kręgu; każde miejsce bowiem i każda chwila stanowią dla człowieka nowy punkt widzenia” (s. 353). Ten nowy punkt widzenia wydaje się w utworze nas interesującym odkryty właśnie w momencie uświadomienia sobie wyjścia z „orbitę wiążącej kołem”.

¹⁴² M. Janion widzi narodziny buntowniczej myśli, która swój literacki wyraz zyskała w romantyzmie, w Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Badaczka wskazuje na tę myśl jako na istotę „przekraczania losu” w odniesieniu do rewolucjonistów. Por. M. Janion: *Gorączka romantyczna...*, s. 398, a także 391—405. Poetyka wiersza Ciesielczuka wskazuje na gesty buntownicze, które można łączyć z nietzscheanizmem (*zrzuciłem Boga*); podkreślimy wszakże — jest to w dominującej mierze bunt przeciwko tyranii programów poetyckich i krytyków określających sposoby tworzenia i dzielących poetów wedle przynależności do określonych „konfraterni”.

A. Baluch pisze, że wiersze Stanisława Ciesielczuka to „typ lirycznego pamiętnika, swoista odmiana autobiografii, tak charakterystycznej dla literatury chłopskiej. Dlatego lektura wierszy tego poety sprowadza się do starej, ale odwróconej tym razem formuły — twórczość i życie: *Bo jak brzmi pieśń, tak życie brzmi —/ Innego życia nie ma*¹⁴³.

Nie mogąc się zgodzić na takie zawężenie twórczości Ciesielczuka, chcę zwrócić uwagę, że — w świetle dopiero co przeprowadzonych analiz — Norwidowa zasada pieśni i życia zyskuje również swoją modyfikację.

Oto wyjście z wiążącej kołem doskonałości, która nie jest odbierana jako własna, powoduje kolisty powrót do wartości poecie najbliższych. Są nimi: życie, natura, ziemia. Ten związek to coś więcej niż tylko wyraz pochodzenia. Stanowi przede wszystkim sygnał samoświadomości poetyckiej. Wiersz bowiem, którego struktura — jak starałam się pokazać — ma charakter fantazmatyczny, kończy się przywołaniem symbolicznego elementu Słońca: *I ogniem, ogniem zagrzmię legendę o Słońcu!*

Cały fantazmatyczny lot był czymś w rodzaju przygotowania do poetyckiej inicjacji, przechodzenia przez rodzaj oczyszczenia, by dotrzeć do tajemnicy własnej drogi twórczej. Słońce w tym kontekście pełni ważne funkcje — jest symbolem wieczności, wtajemniczenia, symbolem przewodnika, ale i samego artysty. Słońce jest światłością i jako takie jawi się w metaforze Dantego, wyrażając jednocześnie przeciwną stronę mroku.

W kontekście wiersza Ciesielczuka staje się ono elementem symbolizującym zwycięstwo po przejściu przez chaotyczne ciemności. Słońce staje się rodzajem siły magicznej, która pozwala na zrozumienie rzeczywistości. Jeśli bowiem dostrzegliśmy, że wyobraźnia poetycka, ujawniona w twórczości Ciesielczuka, wyrasta z mitologii agrarno-wegetacyjnej, to symbolika solarna jest tej wyobraźni uzupełnieniem i swoiście kolistym zamknięciem.

W celu wyjaśnienia tej kwestii sięgnijmy do wywodu Eliadego. Pisze on o wierzeniach związanych z łączeniem elementów solarnych i wegetacyjnych, tłumacząc je „rolą, jaką mają do spełnienia w płaszczyźnie kosmicznej i społecznej w nagromadzeniu i rozdawaniu życia”¹⁴⁴. Wskazuje także, że „solarny kompleks roku [...] scalał się z magią i mistyką agrarną starożytnych wierzeń europejskich i folkloru współczesnego”¹⁴⁵.

Słońce wszakże jako jedna z hierofanii kosmicznych podlega przyspieszonemu procesowi racjonalizacji, ponieważ jest hierofanią grup uprzywilejowanych, „wybranych, wtajemniczonych mniejszości. W świecie grecko-rzymskim staje się zasadą kosmiczną, przekształca się z hierofanii w ideę.”¹⁴⁶

¹⁴³ A. Baluch: *Życie zamyka się jak księga*. „Poezja” 1979, nr 11/12, s. 92.

¹⁴⁴ M. Eliade: *Traktat...*, s. 130.

¹⁴⁵ Tamże, s. 149.

¹⁴⁶ Tamże, s. 150—151.

Legenda o Słońcu — którą zamierza grzmieć poeta — zawiera wszystkie ambiwalentne znaczenia: symbolizuje początek nowej, własnej drogi poetyckiej, wskazuje na rodzaj poetyckiego wtajemniczenia, ale mieści w sobie także ideę powrotu do źródeł mistyki wegetacyjnej, tej, która w różnych odmianach przywoływana była w całym tomiku wierszy. Hiperbolizuje tę ambiwalencję potrójne powtórzenie *ognia*, odsyłające znów do młodopolskich wyobrażeń. A przecież tak jak fantazmat nie powieli romantycznego myślenia, tak symbolika ognia zdaje się przemodelowana w stosunku do młodopolskich ujęć. J. Paszek wskazuje, że ogniowa metaforyka młodopolska konwencjonalizuje się przede wszystkim w obrazach erotyzmu, a jednocześnie pisze: „[...] nie znalazłem w utworach młodopolskich (z wyjątkiem fragmentu z Rostworowskiego [*Komuż wadzić miał sztukmistrz-ogień*]) ani jednego fragmentu wskazującego na pozytywne właściwości żywiołu ognia jako narzędzia w rękę artysty. Ogień [...] ma przeważnie charakter destrukcyjny — niszczy artystę bądź w procesie powolnego spalania, bądź w nagłym wybuchu.”¹⁴⁷ Ciesielczuk wykorzystuje więc motyw młodopolski, nadając mu jednak nieco inny odcień znaczeniowy. Ogień niejako na przekór młodopolskiej konwencji zapowiada zwycięstwo artysty.

Z jednej zatem strony *Pieśń* to rodzaj zamknięcia, z drugiej — rodzaj programu wyrażonego ku przyszłości. Słońce bowiem to także wyznacznik czasu, „co noc przechodzi przez imperium śmierci, a nazajutrz ukazuje się na nowo, zawsze wieczny i wiecznie sobie równy”¹⁴⁸. Wprowadzona symbolika solarna zapowiada więc temat czasu w różnych odmianach ekwiwalentnych podejmowany w następnych tomikach, a jego zapowiedzią są już młodzieńcze *Chaty w obłokach*.

Słońce, z taką emocjonalnością przywołane w finale *Pieśni o niebieskim pędzie*, stanowi jedną z oryginalniejszych myśli o cyklicznym czasie kosmicznym — myśli, która najpełniej rozwinięta została w indyjskiej mitologii czasu, choć — jak pisze Eliade — „mit o cyklicznym Czasie, to znaczy powtarzających się w nieskończoność cyklach kosmicznych, nie jest innowacją indyjskiej spekulacji [...]. Społeczeństwa tradycyjne [...] wyobrażają sobie egzystencję człowieka w czasie nie tylko jako powtarzanie *ad finitum* pewnych archetypów i wzorcowych gestów, ale także jako wieczne rozpoczynanie na nowo.”¹⁴⁹ W mitologii tej właśnie szczególna rola przypada Słońcu, które jest Czasem. „Słońce (= Czas) pozostaje nieruchome dla te-

¹⁴⁷ J. Paszek: „*Świat ognia*” w *literaturze...*, s. 162. Nawet jeśli sięgniemy do poezji Staffa, która jest przedmiotem rekonesansu J. Paszka, również zauważymy, że gdy ogniowa metaforyka dotyczy artysty, to łączy się ona przede wszystkim ze zmaganiem w procesie twórczym (por. tamże, s. 180 i nast.).

¹⁴⁸ Tamże, s. 138.

¹⁴⁹ M. Eliade: *Indyjski symbolizm czasu i wieczności*. Cz. 1. „Pismo” 1986, nr 6—7, s. 167.

go, który wie; *nunc fluens* paradoksalnie przeobraża się w *nunc stans*. Oświecenie, zrozumienie, urzeczenie, cud wyjścia z Czasu.”¹⁵⁰

Rodzajem takiego wyjścia jest końcowe zjednoczenie człowieka z Bogiem w poemacie Dantego. Poulet pisze: „Nawet najbardziej długotrwałe i naj-sławniejsze przedsięwzięcie, jakie zachowało się w ludzkiej pamięci, jest niczym w porównaniu z chwilą, w której pomimo upływającego czasu i niepamięci przypominamy sobie, że oglądaliśmy Boga. Jednak dzięki niezwykle odważnej grze słów Dante rozmyślnie miesza dwa [...] punkty i dwie chwile. *Un punto solo* — punkt jeden ma wyraźnie znaczenie włoskiego wyrażenia *un punto di momento* — mgnienie chwili. [...] W takim właśnie punkcie ludzkiego czasu dane było Dantemu poznanie boskiego Punktu, punktu wieczności. Dochodząc zatem do końca swej drogi, osiąga Dante punkt będący zarazem punktem boskim, w którym poznaje boskość.”¹⁵¹

Z interpretacji Pouleta wynika, że w poemacie Dantego następuje zjednoczenie czasu boskiego i ludzkiego, a w konsekwencji dochodzi do „poznania”. Dla naszych rozważań jest to refleksja ważna dlatego, że w finale utworu Ciesielczuka dostrzegamy rodzaj podobnego olśniewającego rozpoznania. Stanowi ono nie tyle punkt dojścia (jak w poemacie Dantego), ile raczej punkt wyjścia dalszych kreacji czasu i całej problematyki związanej z budowaniem własnego programu poetyckiego. Doświadczenie podmiotu lirycznego wiersza Ciesielczuka to rodzaj olśnienia, iluminacji. Odnajdujemy je w takiej oto metaforze:

Gromy blasku zatrzęsły kulistym ogromem!
 Jak świetlne objawienie, co na wskroś rozkrawa
 Całą wieczność jasności cięciem niespodzianem,
 (.....)
 Zapłonęła przede mną złotym ranków błamem.

W tych błyskawicach objawia się prawda¹⁵². Koniec *Pieśni XXIII z Raju* Dantego w tłumaczeniu Porębowicza brzmi tak:

Wtem grom mnie raził; myśl w cudo się grąży,
 Czułem, że wola jego w nią uderza.

(s. 458)

Mamy zatem do czynienia z pewną uniwersalnością objawienia, podobny sposób „błyskawicowego olśnienia” spotyka się bowiem w metafizyce greckiej, mistyce chrześcijańskiej oraz indyjskiej myśli o czasie. Dodajmy, że dzieło

¹⁵⁰ M. Eliade: *Indyjski symbolizm czasu i wieczności* Cz. 2. „Pismo” 1986, nr 8, s. 138.

¹⁵¹ G. Poulet: *Metamorfozy czasu...*, s. 341.

¹⁵² M. Eliade, przywołując fragmenty ksiąg wedyjskich, cytuje: „W błyskawicy prawda.” (Tamże, s. 138).

Danteo zostało tu przywołane jako tekst, który stojąc u progu nowożytnej literatury i kultury europejskiej, operuje metaforą solarną, kodując znaczenia wyrosłe z chrześcijańskiej tradycji. I na tę metaforę wskazują interpretatorzy¹⁵³.

Nie jestem w stanie odpowiedzieć precyzyjnie na pytanie, czy, a jeśli tak, to w jakim stopniu intencją autora było nawiązanie do utworu Danteo. Wskaźniki intertekstualnego nawiązania dostrzec można w samym tytule, sygnalizującym gatunek, wszak jest to pieśń. Dzieło Danteo z pieśni się składa. Metafora solarna, szczególnie zaś pojawiająca się w finale dzieła Danteo i wyraźnie zwielokrotniona w utworze Ciesielczuka, jest drugim strukturalnym elementem, który można uznać za wskaźnik intertekstualności, trzecim jest poetyka, która, jak starałam się pokazać, łączy w sobie elementy Dantejskiego piekła i raju. Utwór Danteo może być traktowany także jako rodzaj reminiscencji; wówczas stanowi jedynie świadectwo lekturowych fascynacji poety¹⁵⁴. Zawsze jednak przywołanie tego utworu stanowić może element pogłębiający interpretację tekstu Ciesielczuka.

¹⁵³ Dzieło Danteo pokazuje literacką realizację symboliki solarnej. Poza Pouletem, którego interpretacja została przywołana w wywodzie, warto w tym miejscu wskazać jeszcze jedną pozycję, badacza symboli M. Lurkera, który również mówi o *Boskiej komedii* jako utworze kodującym symbolikę solarną: „Dante w *Boskiej komedii* opisuje niebo jako »czyste światło, intelektualne światło, wypełnione miłością.«” M. Lurker: *Przesłanie symboli w mitach, religiach i kulturach*. Kraków 1994, s. 128.

¹⁵⁴ Reminiscencję i intertekstualne nawiązanie wyjaśnia M. Głowiński, pisząc, że odwołanie intertekstualne jest zawsze świadome, choć stopień tej świadomości może być różny. I dalej badacz stwierdza: „Odwołanie intertekstualne jest strukturalnym elementem tekstu, reminiscencja zaś jedynie sprawą jego genezy, świadczącą o zakresie lektur pisarza, jego literackiej kulturze czy wreszcie o sile oddziaływania utworów, z których zapożyczenia pochodzą. [...] Ujawnia się tu osobliwy paradoks: o fakcie z zakresu poetyki mówimy wówczas, gdy uznajemy, że odwołanie jest świadome (i nazywamy je wówczas odwołaniem intertekstualnym); gdy zaś jest nieświadome, uznajemy je za przypadek z zakresu psychologii twórczości. [...] Owo uświadomienie nie musi jednak znaczyć za każdym razem, że chodzi o jasną, w pełni poddaną racjonalizacji decyzję. Nie musi, zwłaszcza w przypadku lektur dawniejszych, kiedy przywołanie wzorów i tekstów uznawanych za wielkie stanowiło element konwencji literackiej. Odwołania do starożytnych w epoce Renesansu były zakładane przez ówczesną kulturę literacką, zyskały rangę współczynnika poetyki, a więc w tym sensie były świadome, nawet gdy w jakimś konkretnym przypadku stanowiły tylko reminiscencję.” M. Głowiński: *O intertekstualności*. W: *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*. Red. H. Markiewicz i J. Sławiński. Kraków 1992, s. 194–195. Dzieło Danteo, stojące u progu nowożytnej literatury europejskiej, stanowi ten sam rodzaj wzoru, co dzieła starożytnych dla renesansu. Dodajmy przy tym, że polonistyczne studia Ciesielczuka zainteresowania te mogły szczególnie pogłębić. Teoretyczne rozważania o intertekstualności zainicjowane przez Julię Kristewę w artykule *Bachtin, słowo, dialog, powieść* z 1967 roku, drukowanym w „Critique” nr 239, s. 438–465 (podaje za: A. Dziadek: *Interpretant — zarys zagadnienia*. W: *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu w sześćdziesiątą rocznicę urodzin*. Red. T. Sławek i in. Katowice 1993, s. 215), mają swoją pokazną już bibliografię. Wśród autorów podejmujących ten problem znajdują się: H. Bloom,

Dodajmy, że metaforyka słoneczna pojawia się w bardzo wielu utworach i zawsze jest związana z pragnieniem odkrycia czegoś niezwykłego:

Słońca krwi w serce nalej,
W mleku gwiazd duszę kąp,
Śpiewaj, leć coraz dalej,
Sonduj snem życia głęb.

(*Głos przestrzeni*)

Po niebie dni i noce jadą na obłokach —
O, wypić duszkiem piękno światów gorejące!
I wzbiera, rośnie w ciszy pieśń jak świat szeroka,
Czerwona mocą serca rozgrzana jak słońcem!

(*Do melodii*)

Odkrywamy coraz nowe nieba, gdzie blask pachnie, woń jak dzwonki dźwięczy,
Gdzie podkuty platyną księżyców koń lazuru, mknąc, śledzoną gra.
W naszych żyłach młode słońce pływa i śpiewają wiolonczele tęczy!
Oto w dali czarodziejstwo wstaje w szpadach blasku, w oślepienia skrach!

(*Czarodziejstwo*)

W wirującym bezliku światów po odwiecznej drodze krążąca,
Dokąd z nami dążysz, planeto, żyć mogiło i żyć kołysko?
W dzień lasami, wodami swymi patrzysz w złote zwierciadło słońca.

(*Ziemia*)

Jeśli wiedzieć chcesz, czemu wszystko tak wypadło,
Spytaj pyłu na drodze, spytaj gwiazd na niebie.
Przyjacielu, chodź, wyjmę z kieszeni zwierciadło,
Słońcem na twarz ci chlusnę — i oświecę ciebie.

(*Knut Hamsun*)

Powiedzmy od razu, że nie wartość poetycka przytoczonych fragmentów jest tu istotna. Przykłady wskazują bowiem na rodzaj olśnienia, poszukiwania jakiejś prawdy, rozpoznawania czegoś i można by je mnożyć, a nie o to tu chodzi. Rzecz w tym, by dostrzec w tej metaforyce świadectwo pewnego typu

M. Riffaterre, G. Genette, L. Jenny, J. Culler. Zagadnienia te podjął i w sposób teoretyczny uporządkował S. Balbus: *Miedzy stylami*. Kraków 1993. Nie zajmuję się samą teorią intertekstualności, ale raczej próbuję ją wykorzystać do celów interpretacyjnych, dlatego warto w tym miejscu przywołać pojęcie „techniki intertekstualnej”, o której pisze S. Balbus, nawiązując do pracy L. Jenny: *La Stratégie de la forme*. „Poétique” 1976, nr 27, s. 271—279. „Technika intertekstualna jest to stylistyczno-konstrukcyjna właściwość utworu polegająca na zdolności ewokowania przezeń pewnych elementów kontekstu.” (s. 156). Są to zatem elementy wewnątrztekstowe, które pozwalają wskazać, jak tekst „może być czytany”. Wbrew temu, co chcieliby dekonstrukcyoniści, interpretacja utworu ograniczona jest tymi elementami strukturalnymi. Dlatego wyznaczając przestrzeń intertekstualną, wskazałam na te elementy, które pozwalają odnieść utwór Ciesielczuka do przedstawionych kontekstów.

wyobraźni, wyrosłej nie tylko z mistyki agrarnej, lecz także ze źródeł kultury europejskiej. Wielorakie zaś kody kulturowe prowadzą do uświadomienia wielości powiązań poezji Ciesielczuka z nurtami dwudziestolecia międzywojennego, wyrastającymi bezpośrednio z Młodej Polski.

Można zatem z jednej strony dostrzec zakorzenienie w tradycji kultury europejskiej (co stanowiło znamieny rys literatury dwudziestolecia, wyzwalającej się spod ciśnienia romantyzmu), z drugiej natomiast — charakterystyczną dla tej epoki fascynację pierwotnością, zwrotem ku egzotyce kultur prymitywnych, z podjęciem elementów orientalnych¹⁵⁵.

Gdy porównamy sposób mówienia o poezji w literackiej kreacji z tym, co poeta zwierza przyjacielowi w prywatnej korespondencji, zauważymy ciekawe paralele. Niepokoje i buntownicze nastroje towarzyszące procesowi tworzenia *Pieśni o niebieskim pędzie* dają się zrekonstruować na podstawie listów do Stanisława Autuchiewicza. 8 kwietnia 1927 roku poeta czyni takie oto wyznania:

Mam w pomyśle okropnie długi wiersz *Pieśń o niebieskim locie*¹⁵⁶, który powinien być w wykonaniu mocny i bijący prosto kamieniem w łeb, utrzymany w wysokim napięciu i jedyny w swoim rodzaju — ale pewnie mi się nie uda, jestem jeszcze za słaby.

W liście następnym z 30 maja czytamy:

Mam już kilkanaście zwrotek *Pieśni o niebieskim locie* [...] **Unieależniłem się i piszę po swojemu** [podkr. — E. J.]. Czuję czasem w sobie potężne pchnięcie i tak łatwo się nie poddam, choć coraz trudniej jest mi pisać, muszę czatować na słowa, chwytając je jak dzikie zwierzęta, i oswajac [...].

¹⁵⁵ Fascynacje te ujawniają się na wiele sposobów — od tego, co tworzył Leśmian, przez różne realizacje skamandryckie, aż po ludowe stylizacje Czartaka. Por. J. Kwiatkowski: *Literatura Dwudziestolecia...*, s. 78—86. Skamandryci byli autorami tomików poetyckich, które podejmowały tematy egzotycznych podróży, także tych, które sami odbywali (przykład Słonimskiego i Balińskiego); por. tamże, s. 86—88; a także: A. Węgrzyniakowa: *Motywy podróży w lirze Stanisława Balińskiego*. W: „Skamander”. T. 4: *Studia o twórczości Stanisława Balińskiego*. Red. I. Opacki, M. Pytasz. Katowice 1984; E. Jaskółowa: *Poetyckie podróże Stanisława Balińskiego*. Katowice 1988, s. 10—30. Problematykę mitu Orientu w literaturze dwudziestolecia omawia szczegółowo E. Kuźma: *Mit Orientu i kultury zachodu w literaturze XIX i XX wieku*. Szczecin 1980, zwłaszcza rozdz. VI: *Mit Orientu w polskim ekspresjonizmie*; rozdz. VII: *Nurty awangardowe wobec mitu Orientu*; rozdz. VIII: *Okcydentalizm w kręgu Skamandra*, s. 207—285.

¹⁵⁶ W rękopisie znajdującym się w Muzeum Literatury w Warszawie tytuł wiersza ma postać *Pieśń o niebieskim locie*. List drukowany w „Poezji” podaje tytuł wydania książkowego *Pieśń o [...] pędzie*; por. „Poezja” 1979, nr 12/12, s. 183. Cytuję za rękopisem.

Listy są naturalnym komentarzem do twórczości, zwłaszcza że wyrażają niepokój poszukiwań własnej drogi i wskazują na rodzaj świadomości poetyckiej. Warto w tym miejscu dostrzec, że uzewnętrzniony w liście twórczy niepokój, swoista walka o słowa wyraża świadomość kogoś, kogo można nazwać wizjonerystą.

W ten sposób docieramy do jeszcze jednego, znamiennego dla dwudziestolecia zjawiska, którego źródła można wyprowadzić z młodopolskich wizji Micińskiego, nurtu wyrazistego w poezji Leśmiana i budującego nowe sensory w wizjach katastroficznych takich twórców, jak: Łobodowski, Bujnicki, Piętaś czy Miłosz.

Pieśń o niebieskim pędzie, będąca zamknięciem tomiku, stanowi rodzaj podsumowania poszukiwań, niepokojów, wyzwalań z konwencji, a zarazem jest zapowiedzią nowej postawy poetyckiej.

Warto zwrócić uwagę na pewne podobieństwa w poezjowaniu Ciesielczuka i Leśmiana, bo — choć będą one przedmiotem szczegółowego oglądu — to tu, gdzie mowa o utworze, który stanowi wyraz krystalizacji poglądów na poezję, wydaje się szczególnie ważne wskazanie na poetykę Leśmiana jako punkt odniesienia dla *Pieśni o niebieskim pędzie*

W locie

Aż nagle zwierny mój trafia na lęk, na przeszkodę
I w miejscu, gdzie dla oczu kończą się błękity,
Staje dęba! Wiem dobrze: tu — Bóg jest ukryty!
(.....)
Nie znam kresu! Meż żądz zuchwałym przymusem
Znagliłem zwierza w bezmiar, a on jednym susem
Przesadził otchłań z Bogiem, jak nikłą zaporę —
I znów jestem swobodny!

W kontekście tego utworu warto także zwrócić uwagę na zmianę tytułu, który pierwotnie wyraźnie wskazywał na Leśmianowskie inspiracje. Ponadto znajdujemy tutaj Boga, wobec którego człowiek się buntuje. Jednakże fascynacje Leśmianem — dokumentowane zarówno tekstem poetyckim, jak i korespondencją poety¹⁵⁷ — nie prowadzą przecież do powielania Leśmianowskiego sposobu myślenia. Prowadzą natomiast do budowania własnego systemu etyczno-estetycznego.

Porównanie obu poetyk może być interesujące, gdy okaże się, że to, co wydaje się wyrastać z fascynacji Leśmianem, jest wobec jego twórczości pierwotne. Tak jest w przypadku *Pieśni o niebieskim pędzie* i utworu Leś-

¹⁵⁷ W liście z 17 marca 1926 roku takie czytamy wyznanie: „Kupiłem niedawno *Łąkę* Leśmiana i z jaką wielką przyjemnością przeczytałem ją znowu — Leśmian jest znakomitą poetą [...]”

miana pt. *Elias*, którego poetyka, bardzo podobna do poetyki utworu Ciesielczuka, mogłaby zostać odczytana jako rodzaj pierwowzoru.

Ścigał bezkres i piersią czuł radość pościgu.
 A gwiazdy, drobniejące za nim w okamigu,
 I światy, co we wprawnym kołują obłędzie,
 (.....)
 Chcę być tam, gdzieś nie bywa! Chcę walczyć sam na sam!
 Niech czuję, że zwyciężam, lub wiem, że wygasam!
 Chcę wzburzoną swobodą przekroczyć mą dołą!
 (.....)
 Wolny, Bogu zbyteczny — sam teraz popłynął
 Wyżej i niebezpieczniej w ten zmierzch ponadniebny,
 Gdzie już nie ma stworzenia i Bóg — niepotrzebny!

Wiele tu podobieństw w sposobie budowania podniebnego lotu: są gwiazdy, są mijane światy, jest Bóg, od którego człowiek się uwalnia. I sama koncepcja lotu też jest porównywalna. Ale nie może tu być mowy o jakichkolwiek zależnościach Ciesielczuka od Leśmiana. *Pieśń o niebieskim pędzie* powstała bowiem, jak wynika z korespondencji, w 1927 roku i w tym samym roku opublikowano ją w debiutanckich *Chatach w obłokach*, podczas gdy Leśmianowski *Elias* wydany w *Napoju cienistym* z 1936 roku, drukowany był pierwotnie w „Pamiętniku Warszawskim”¹⁵⁸ z 1929 roku. Nie o zależnościach wzajemnych zatem, ale o wspólnocie koncepcji poetyckich, które dają się wpisać w nurt wizjonerski, należy tu mówić.

Jaki obraz poetyki wylania się z tego, co zostało przedstawione i powiedziane do tej pory? Kontekstem najbliższym jest poetyka Skamandra, choć poeta „anektując” na własne potrzeby jej elementy, nasycy ją pierwiastkami wyobraźni chłopskiej, a tym samym wpisuje się w krąg literatury podejmującej mitologię agrarną. Jeśli w związku z tym daje się wpisać w zjawisko określane mianem literatury chłopskiej, to intertekstualna przestrzeń wyznaczona przez dzieło Dantego prowadzi tę twórczość do przekroczenia granic poezji klasowej.

Nie realizuje Ciesielczuk w sposób niewolniczy poetyki awangardy, mimo że techniki pisarskie tej formacji są mu wyraźnie znane. „Geograficznie” przynależy do grona poetów związanych z Lubelszczyzną i tu można upatrywać pewnego źródła wspólnoty obrazowania jego i Leśmiana¹⁵⁹. Podo-

¹⁵⁸ Podaję za: B. Leśmian: *Poezje wybrane*. Oprac. J. Trznadel. Wrocław—Warszawa—Kraków 1991, s. 243; pierwodruk *Eliasa* „Pamiętnik Warszawski” 1929, z. 4.

¹⁵⁹ Podobieństwa, zwłaszcza jeśli idzie o kwestie werbalizacji problematyki czasu, można znaleźć w twórczości Iwaniuka. Pisze o tym A. Szawerna-Dyrzka: *Doświadczenie czasu. O poezji Wacława Iwaniuka* (mrazynopis).

bieństw jest więcej także w twórczości Pięta, Czernika czy nawet Czechowicza, który szczególnie nieprzychylnie wyrażał się o Ciesielczuku¹⁶⁰. Przywołuję te nazwiska, by wskazać, że kreacje Ciesielczuka wpisują się w różne nurty dwudziestolecia, a poetycka kreacja w *Pieśni o niebieskim pędzie* jest wyrazem świadomości wyzwiania z ich ograniczeń.

¹⁶⁰ T. Kłak, badacz zajmujący się szczególnie twórczością poetów tzw. lubelskich, w tym zwłaszcza Czechowicza, pisze: „Nie zawsze te utwory Ciesielczuka nosiły cechy wysokiej sztuki. Nawet Józef Czechowicz, sam przecież w wielu wierszach poeta »sielski« i jego krajan, wyraził się kiedyś o jednym z początkujących autorów, iż jest w nim coś »większego, czystsze niż w byle Ciesielczukach na wioski ton nastrojonych«.” (List do A. K. Jaworskiego z 16 czerwca 1932 roku w: J. Czechowicz: *Listy*. Oprac. T. Kłak. Lublin 1977, s. 173). Badacz pisze dalej: „[...] trudno powiedzieć, co było powodem tak wielkiej niechęci Czechowicza do Ciesielczuka i gdzie znajdowało się źródło jego niesprawiedliwego sądu”, sam zaś dodaje, cytując fragment wiersza pt. *Swoboda*: „Obeznan z dziejami naszej poezji czytelnik domyśli się, iż autor tego wiersza wyszedł ze szkoły modernistycznej, ale — w tym przypadku — dobrej szkoły. Najkrócej można powiedzieć, iż rodowód Ciesielczuka wygląda następująco: Staff i Leśmian, z poetów skamandryckich oddziałali na jego twórczość Tuwim i Wierzyński, z dawniejszych zaś — Norwid.” Por. T. Kłak: *Sosnowiecki epizod Stanisława Ciesielczuka*. W: Tenże: *Ptak z węgla. Studia i szkice literackie*. Katowice 1984. Część tych „rodowodów” jako wyraz dialogu literackiego pokazałam w dotychczasowych rozważaniach, inne zostaną przedstawione w dalszych.

OD POEZJI GWIAZD I KOSMOSU DO REFLEKSJI O SZTUCE

Chaty w obłokach zdają się odgrywać w twórczości Ciesielczuka podobną rolę, jak *Sad rozstajny* w dziele Leśmiana¹⁶¹. Ujawniają się tu tematy, które pełną swą egzemplifikację zyskują w kolejnych poetyckich realizacjach.

A. Baluch dostrzega w młodzieńczym tomiku głównie semantyczne opozycje typu: góra — dół¹⁶². Zwracając wszakże uwagę na synestezijną metaforę budującą tytuł, warto wskazać nie tylko na opozycje, lecz także na przenikanie przestrzeni. Utwory zaś pomieszczone w tym tomie są wyraźną konsekwencją hylozoizmu. W kolejnych poetyckich realizacjach daje się zauważyć ewolucję w myśleniu i poszukiwaniach, ale są one zawsze zakorzenione w tym, co zostało wyrażone na początku drogi twórczej. Modyfikacje objawiają się w strukturze tekstu, jej stylistyce, a co się z tym łączy — wyobraźni poetyckiej związanej z różnymi żywiołami. Wynikające stąd

¹⁶¹ I. Opacki w swoich wykładach o Leśmianie przedstawia z jednej strony, jak tytuł tomiku *Sad rozstajny* wskazuje na drogi, które z miejsca tego rozchodzą się w różnych kierunkach, zyskując swą głębię w trzech kolejnych poetyckich tomikach: *Łąka* podejmuje głównie problematykę natury, *Dzieńba leśna* buduje filozofię przemijania, *Napój cienisty* podejmuje problemy zaświatowego trwania. Z drugiej natomiast strony pokazuje, jak w debiutanckim tomiku skupiają się, niby w „załążku owocu”, wszystkie zjawiska, rozwijane później w poetyckich realizacjach. Różnica však w znaczeniu debiutanckiego tomiku Leśmiana i Ciesielczuka polega głównie na tym, że dzieło Leśmiana jest jakby od początku gotowe, nie podlega ewolucji, pierwszy tomik zawiera zapowiedź „we wstępie” tego, co w dalszej twórczości zostanie pokazane. Twórczość Ciesielczuka natomiast ewoluje. I jeśli w tomiku pierwszym dostrzegamy załążek myśli dojrzałej, to jest to właśnie załążek, który dopiero w trakcie rozwoju ukaże pełne, czasem przemienione znaczenia.

¹⁶² Por. A. Baluch: *Życie zamyka się jak księga*. „Poezja” 1979, nr 11/12, s. 88.

różnice znaczeń obejrzymy, jak proponuje Ricoeur, przechodząc od analizy strukturalnej do semantyki głębokiej tekstu.

Poezja kosmobiologicznej jedności ujawniła przez poetycką wyobraźnię system poznawczy, poezja lotu ujawni system etyczny. Jest bowiem zadziwiające, jak cała twórczość daje się interpretować w kontekście rozważań Bachelarda o wyobraźni związanej z powietrzem. W rozważaniach na temat *Pieśni o niebieskim pędzie* w pełni świadomie ani razu nie przywołałam myśli tego filozofa. Ale też utwór ten tworzy obrazy, prowadzące do pierwszego rozpoznania: jest swoistym momentem inicjującym prawdziwe poznanie. Brak w tym „fantazmatycznym” obrazie lekkości, radości, harmonii. Pierwszy „lot” jest poszukiwaniem, podczas gdy wszystkie następne będą wyrazem określonej postawy etyczno-estetycznej, ujawnią się w poetyce marzenia i skrzydeł.

Swoistą klamrę kompozycyjną tematu lotu stanowią dwa wiersze: *Zwiastowanie*, zamykający *Wieś pod księżycem*, i pomieszczony w początkowej części *Głazów i strun* wiersz pt. *Nowy wszechświat*. Jest to klamra wyraźnie spinająca początek i koniec tematu. *Zwiastowanie* poprzedza tylko *Pieśń o niebieskim pędzie*, po *Nowym wszechświecie* nie pojawi się ani jeden utwór tematycznie lot ujmujący. To, co zostanie potem napisane i ułożone w kolejnych tomikach, stematyzuje ziemską przestrzeń i czas, aczkolwiek elementy strukturalne utworów pomieszczonych w *Pentaptyku lapidarnym* i *Teatrze natury* będą jeszcze wielokrotnie sugerowały loty.

Zwiastowanie stanowi uzupełniający kontekst *Pieśni o niebieskim pędzie*, kontekst szczególnie otwarty dla znaczeń metapoetyckich. Jest to zwiastowanie prawdy słowa, sztuki i poezji. Metaforyka tego utworu, wyraźnie opozytywnie uporządkowana, ewokuje narodziny prawdziwej, czystej, natchnionej, wolnej pieśni: *krzyk, frazes, hałas jarmarczny, humbug, reklama, kłamstwo i biznes* — pozostają w opozycji do prawdy sztuki. Można tu odkryć podobne Norwidowemu rozumienie sztuki — jako tej, która jest *cudem wcielonego ducha*. O ile jednak Norwid ogłosił zgon poezji:

Ona umarła!... są-ż smutniejsze zgony?
I jak pogrzebać tę śliczną osobę?
Umarła ona na ciężką chorobę,
Która się zowie: pieniądz i bruliony.

(C. K. Norwid, *Na zgon Poezji*)

— o tyle Ciesielczuk zwiastuje jej ponowne narodziny. Radosny optymizm dotyczący możliwości przekroczenia wszelkich ograniczeń jest iście romantyczny:

Zerwą sznury, i miłość będzie świata panem,
I zagrzmie wolny, pięknem tryskający śpiew!!

(*Zwiastowanie*)

Młodości, co masz w oczach gwiazd przeczyste żary,
A w duszy — wicher wiosny, mierz zuchwale zenit!

(*Młodość*)

Echa Mickiewiczowskiej *Ody do młodości* są tu aż nazbyt jawne. Retoryczność obu wypowiedzi lirycznych, wyraźna postulatyność ubrana w poetykę *lotu* i *skrzydeł* są wyrazem systemu etycznego, wyrosłego — jak wskazuje tytuł *Zwiastowanie* — z tradycji chrześcijańskiej.

Motywy ognia i słońca, jako elementy olśnień i optymistycznych fascynacji, wybijają się tu na plan pierwszy i w związku z tym, co zostało powiedziane o *Pieśni...*, warte są szczegółowego oglądu.

Spłynie żywe natchnienie, jak ogień niebieski,
I duch się w nim oczyści, rozrośnie, rozpali:
Nie wstrzymają go kraty ani przegród deski,
On łaknie lotu pełni, swobody oddali!

(*Zwiastowanie*)

I rośnie w pióra światła, jak strzeliste świty —
I rośnie w moc promienną, jak poranki łńiste.
I śpiewa o potężnych wybuchach snów szczytnych,
O cudownym szaleństwie swoich lat ognistych.

(*Młodość*)

Widać, jak dominująca jest metaforyka, w której powietrzne motywy *skrzydeł* i *lotu* łączą się z ogniem, światłością i ciepłem. „Ogień i ciepło stanowią zasadę wyjaśniania w najróżniejszych dziedzinach [...]. Jeżeli wszystko, co zmienia się wolno, tłumaczy się życiem, to wszystko, co zmienia się szybko, tłumaczy się ogniem. Ogień jest w najwyższym stopniu żywotny [...]. Ze wszystkich zjawisk jest naprawdę jedynym, który może całkowicie łączyć obie wartości przeciwne: dobro i zło [...]. Może sobie zaprzeczać — jest więc jedną z zasad uniwersalnego wyjaśniania.”¹⁶³

W ujęciu Ciesielczuka ogień jest przede wszystkim jednym z żywiołów tworzących wszechświat¹⁶⁴. Przedstawiane obrazy *lotu* są gwałtowne, wyrażają pożądanie czystości, prowadzą zatem do formułowania określonego programu etycznego i estetycznego. Zarówno *Zwiastowanie*, jak i *Młodość* zakłada możliwość przekroczenia wszelkich zastanych ograniczeń. Ale wszystkie wizje *lotu* oraz fascynacje przestrzenią są także sposobem ujawnienia kosmicznej jedności człowieka i świata. Owo sprzężenie zwrotne ujawnia się w poetyce wierszy:

¹⁶³ G. Bachelard: *Psychoanaliza ognia*. W: Tenże: *Wyobraźnia poetycka...*, s. 28—29.

¹⁶⁴ Por. tamże, s. 36.

Słońca krwi w serce nalej,
W mleku gwiazd duszę kąp,
Śpiewaj, leć coraz dalej,
Sonduj snem życia głąb.

(Głos przestrzeni)

Makrokosmos przestrzeni przenika mikrokosmos człowieka. Ich wzajemny związek i przenikanie ujawniły się już w utworach, które stanowiły próbę uchwycenia jedności bytu, próbę uchwycenia go jako zjawiska trwałego. Funkcja lotów i całej poetyki przestrzenno-ognistej jest wyrazem znacznie bardziej skomplikowanego postrzegania świata. *Chaty w obłokach* i w większości *Wieś pod księżycem* budują zagadnienia ontologiczne oraz świadomość określonego sposobu istnienia. *Pies kosmosu* z poetyką lotu, przestrzeni, ognia i gwiazd wprowadza zagadnienia aksjologiczne.

„Wszechświat ogniem piękna przeraża”

Pojawiają się nowe kategorie: prawda, miłość, wolność; a z drugiej strony kategorie im przeciwstawne: kłamstwo, zawiść, zniewolenie. Uwikłanie w te sprzeczności wyraża poetyka ognia i lotu, by apogeum buntu wyrazić w wierszu *Piana na ustach*. Optymistyczne młodzieńcze przekonanie o możliwości zbudowania ładu i harmonii świata, wywiedzione z romantycznego mitu¹⁶⁵, prowadzi do prometejskiego buntu, gdy okaże się, że moc sprawcza jest ograniczona.

Piana na ustach

Serce moje śpiewało tobie,
Rozmodlone ogniem najszczerzym;
Nazywałem ciebie swym bogiem
W trelowaniu nieśmiałyłch wierszy.

I myślałem, żeś ty naprawdę
Miłosierdzia, dobroci pełen —
Lecz dziś wiem już, że jesteś twardy
W okrucieństwie nad własnym dziełem.

Źródło buntu tkwi w prometejskim micie. Wyrażony przez Mickiewicza, a później przez Kasprowicza, był bunt wyrazem niemocy człowieka, sposobem

¹⁶⁵ Por. S. Lichański: *Nie dla samych rymów są te rymy*. W: S. Ciesielczuk: *Wiersze zebrane...*, s. 16.

upomnienia się o niego. Nigdzie jednak z taką wyrazistością nie ujawnił się archetypiczny obraz ognia spleciony z wyobrażeniami przestrzeni. Bunt poety wyrażony w *Pianie na ustach* jest konsekwencją potrzeby rozumienia świata. Przejaw tego buntu stanowią pytania, które są zasadniczo różne zarówno od oskarżeń i żądań *Wielkiej Improwizacji*, jak i *Hymnów* Kasprowicza.

Po coś w wiadra dusz ludzkich nalał
Ognistego pragnień fermentu?
Żeby potem skrzydłałość zwalić
I skrępować konopnym pętem?!

Po coś stworzył żrący głód szczęścia,
Loty, które rwą w nieskończoność?
By, jak z chwiejnych ruchów dziecięcia,
Kpić z porywów wielkich i płonnych?!

Czemuż „dzieciom” nie dasz ni grosza
Z twych beczennych, gnijących skarbów,
Lecz fałszywe złoto rozkoszy
Sypiesz tylko z szaty swej fałdów?

Pytania-oskarżenia wytoczone przeciw Stwórcy są pełne niepokoju, ale i zuchwałości, która osiągnie apogeum w słowach: *A może ty jesteś... niczem?!*

W pytaniach kryje się człowiek obdarzony „prawdziwą wolą rozumienia”, by użyć określenia Bachelarda¹⁶⁶. Cała metaforyka ognia ujawnia chęć dotarcia do prawdy, a natłok pytań stanowi wyraz tych chęci. Bunt zakorzeniony w micie o człowieku, który wykradł bogom ogień, nie jest tylko powtórzeniem gestu romantycznego i neoromantycznego poety. Ten poeta bowiem — jak pisze Lichański — „nie wraca do romantyzmu, ale odkrywa go na nowo — jako najgłębsze, najbardziej własne doświadczenie wewnętrzne. Romantykiem czyni go protest przeciwko swojej współczesności.”¹⁶⁷

Natomiast w rzędzie poetów obdarzonych potrzebą rozumienia, a nie podporządkowania się, stawia Ciesielczuka sposób przedstawiania świata, w którym dominują pytania, a nie formuły twierdzące. G. Bachelard mówi o takich przypadkach jako o kompleksie Prometeusza, który rozumie jako skłonność, by „wiedzieć tyle, co nasi ojcowie, więcej niż nasi ojcowie, tyle, co nasi władcy, więcej niż nasi władcy”¹⁶⁸.

Tak kategoryczny i jednoznaczny bunt nie powtarza się jednak w żadnym innym utworze tego poety. Wszystkie następne, wykorzystujące tę samą wizję lotu, przestrzeni i ognia, będą budowały system etyczno-estetyczny.

¹⁶⁶ G. Bachelard: *Wyobrażenia poetycka...*, s. 32.

¹⁶⁷ S. Lichański: *Nie dla samych rymów...*, s. 16.

¹⁶⁸ G. Bachelard: *Wyobrażenia poetycka...*, s. 32.

Poszukiwanie drogi, bunt i etyczną bezkompromisowość ujawnia także korespondencja poety. W liście do S. Autuchiewicza z 5 grudnia 1925 roku takie odnajdujemy zwierzenia:

I obecnie skłonny jestem sądzić, że Bóg jest to nie istniejący idealny człowiek w istocie, którego nie ma, nie było, i nie będzie... Można się łudzić, to nawet niekiedy pomaga [...], ale najpiękniejsza legenda wreszcie się rozwiewa [...], niechże mam jeden, ale niezbity dowód. Może być tylko we mnie, a nie gdzie indziej, lecz jeśli we mnie go nie ma, cóż jestem temu winien?! Tutaj jest głębia, której nikt nie zgruntował. Bo lepiej wszak zadowolić się złudą z wierzchu, niż odważyć się uczynić szalony skok! Ale powiadam Wam, że jeśli bym miał zwariować, nawet potem i oszaleć — spróbuję skoczyć! Nic mi na niczym nie zależy, ale nie znoszę kompromisu [...], oszukaństwa, którego jest tyle w każdym człowieku.¹⁶⁹

Poszukiwanie prawdy za wszelką cenę zostało w liście wyartykułowane *expressis verbis*. W poezji prowadzi ono przez poetykę lotu w najwyższe rejony świata, ku wyzwoleniu od pętających jednostkę ograniczeń. Lot wyraża przekonanie o nie ograniczonych możliwościach człowieka, stanowi wyraz dezaprobaty tego, co statyczne, akceptując wolność, prawdę i wielkość:

Haha — i któż to pyta: czemu błękitem znęcon —
Gwiazdzystość chlepcąc, śpiew swój śmiem srebrzyć jak Słowacki?
Bo chmur drapacze, błagą ziejące, karki skręca,
A gwiazdy pozostaną — i bryzną nowym blaskiem!

(*Swoboda*)

Ten fragment wiersza ogniskuje cały ciąg kwestii; po pierwsze, ujawnia zasadniczy element poetyckiej wyobraźni (lot), po drugie, wskazuje jawnie na tradycję, do której sięga (romantyzm), po trzecie wreszcie, wyraża jeden ze sposobów myślenia o poezji — nieobcy dwudziestoleciu (poezja jako wyraz bezpośredniej uczuciowości).

Lot po prostu waloryzuje świat, odbywa się ku górze, musi więc wyrażać wszystko, co buduje wartości pozytywne: „Skoro czystość, światło, wspaniałość nieba powołuje do istnienia istoty czyste i uskrzydłone, [to] na mocy inwersji, możliwej tylko w dziedzinie wartości — czystość stwarzania udziela się światu.”¹⁷⁰

Poezja lotu jest w twórczości Ciesielczuka konsekwencją tego sposobu myślenia o jedności człowieka i świata, który odkryliśmy w poetyce wzajemnych

¹⁶⁹ Listy — Muzeum Literatury, Warszawa.

¹⁷⁰ G. Bachelard: *Wyobrażenia poetycka...*, s. 192.

przenikań tego, co ziemskie i tego, co niebiańskie. Kreacja obrazów oparta była na metaforze synkretycznej; innym sposobem wyrażania romantycznego przekonania o jedności człowieka i kosmosu jest właśnie poetyka lotu i skrzydeł — jak określa ten typ obrazowania Bachelard. Przekonanie takie okaże się znamienne dla wielu utworów następujących po buntowniczej *Pianie na ustach*:

Wszecławiat ogniem piękna przeraża,
Niebo sływa we mnie zachwytem.
Wyleć w górę, rumaku rażny,
Rozjarcz gwiazdy kopytem.

(*Pozdrawiam planety dalekie*)

Po niebie dni i noce jadą na obłokach —
O, wypić duszkiem piękno światów gorejące!
I zbiera, rośnie w ciszy pieśń jak świat szeroka,
Czerwoną mocą serca rozgrzana jak słońcem!

(*Do melodii*)

Kocham płomień, blask,
Płomienisty lot!
(.....)
Z łona żywych zórz
Jem ognisty chleb —
Lecę pośród gróz,
Ptak płonących nieb...

(*Do przestworu*)

Niech zapali świat piękna gwiazdzistą pożogą,
Niech leci na wspaniałym, strzelistym orkanie,
Płonąc ogniem najświętszym! Ogniu, ogniu, ogniu!!

(*Wielkość*)

Jestem synem całego wszechświata,
Cały wszechświat należy do mnie.
Niech żyje lot, wichurowa kantata,
Niech żyje żar, eksplozja i płomień!

(*Lot*)

Taka jednorodność metaforyki jest prowokująca, gdyż wskazuje, poza wyraźną skłonnością do hiperbolizacji, na pewien typ wyobraźni. Obrazy dynamiczne i pełne ekspresji, łączą żywioł ognia z rozległością i czystością przestworzy. Hiperbola jest jedną z narzucających się cech młodzieńczej poetyki Ciesielczuka i przede wszystkim wyraża swoisty nadmiar emocji, wskazując na waloryzację samego procesu wznoszenia¹⁷¹. Bachelard powiada,

¹⁷¹ Skłonność do hiperbolizacji jest charakterystyczna dla twórczości Ciesielczuka do *Pentaptyku lapidarnego*. Mamy tu do czynienia z wyraźnie młodopolską manierą, wyrastającą w jakimś sensie z nietzscheanizmu, o czym była już mowa, na pewno z fascynacji Brzozowskim,

że „dla zdynamizowanej wyobraźni powietrznej wszystko, co się wznosi, budzi się ku bytowi, ma udział w bycie”¹⁷².

Wyobraźnia poetycka, ujawniona w tak dynamicznym czy wręcz agresywnym obrazie, interesująca jest nie dla samej wyobraźni. Nie będę bowiem próbowała przeprowadzać psychoanalizy tych obrazów. Otwierają się one na ważne zjawiska dwudziestolecia dzięki kontekstowi teoretycznych rozważań Jana Brzękowskiego, zawartych w artykule pt. *Wyobraźnia wyzwolona* (1938)¹⁷³. Znajdujemy tam wykład istoty romantycznego widzenia świata — widzenia, z którego wyrasta nowa humanistyczna postawa. Te zjawiska nazywa Brzękowski mianem „metarealizm”:

„Metarealizm — w przeciwieństwie do nadrealizmu — opiera się na zorganizowanej wyobraźni. Musi ona być nie tylko integralnie poetycka, ale także posiadać inne cechy: agresywność i drapieżność [...]. Stany wyobrażeń muszą być twórcze i już sam ten fakt nadaje im charakter gwałtowny, napastliwy, odkrywczy [...]. Wyobraźnia poety jest wreszcie próbą wyjścia poza zewnętrzną otaczającą nas rzeczywistość [...].” Brzękowski kończy rozważania stwierdzeniem, że naiwnemu realizmowi „przeciwstawiamy nowe odrodzenie tego, co ludzkie, nowy humanizm naszych czasów, nasycony wielkością, głosimy poetycką syntezę romantycznego widzenia świata i rzeczywistości zewnętrznej, poezję nowego człowieka opartą na wyobraźni. Poezję, która nie jest ani realistyczna, ani romantyczna, ani nadrealna. Wybiega ona daleko poza te określenia — jest metarealna.”¹⁷⁴

Ten typ poezji wydaje się znamieny dla Stanisława Ciesielczuka, zwłaszcza gdy poddamy oglądowi utwory z dominacją poetyki lotu. Znajdziemy w nich między innymi przekonanie, że harmonia, ład i porządek tworzą system etyczny, którego kodyfikatorem i heroicznym obrońcą jest poeta.

Wracając do przywołanych utworów, w których z zadziwiającą regularnością przewija się motyw ognia, żaru, gorąca, można by mówić o czymś

a być może także z konsekwencją skamandryckich dominacji w dwudziestoleciu. Maniera ta wyraźnie ustąpi w *Teatrze natury*. Ale też znikną w tym tomiku wszelkie elementy lotów, skrzydeł, a sama ognistość także nie będzie tak ekspresywnie wyrażana. Skłonność do hiperbolizacji stała się, jak sądzę, jedną z podstawowych przyczyn negatywnych sądów wartościujących. I oczywiście nie twierdząc, że jest to element nadający tej poezji wielkość, ale (i to wydaje się tu istotne) jest w tej twórczości wyraźnie sfunkcjonalizowany.

¹⁷² G. Bachelard: *Wyobraźnia poetycka...*, s. 193.

¹⁷³ J. Brzękowski: *Wyobraźnia wyzwolona*. W: Tenże: *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*. Kraków 1976, s. 61—65. W artykule napisanym w 1938 roku znajdujemy zdanie, świadczące o sposobie myślenia zbliżnym z tym, które w 1943 roku w zbiorze *L'Air et les songes* przedstawi Bachelard. Brzękowski: „Zasadniczym elementem poezji jest nie forma, nie piękne metafory czy zdania, ale obrazy *in statu nascendi*, sama kuźnia obrazów czy metafor: wyobraźnia.” (s. 63); G. Bachelard: „Obrazy literackie to znaczenia *in statu nascendi*. Słowo, stare słowo zyskuje tu nowe znaczenia.” Por. G. Bachelard: *Wyobraźnia poetycka...*, s. 214.

¹⁷⁴ J. Brzękowski: *Wyobraźnia wyzwolona...*, s. 65.

w rodzaju kompleksu — jak określa takie nasilenie powtórzeń obrazowych Bachelard. W poezji Ciesielczuka wyraża ono potrzebę czynu, zwłaszcza jeśli przypomnimy zakończenie *Pieśni o niebieskim pędzie*:

Bluznę ukropem blasku, olśnie was, porażę
I ogniem, ogniem zagrzmię legendę o Słońcu!

Wszystkie rozważania o zapowiedziach tematu czasu, o początkach nowej drogi twórczej, olśnieniach i powrocie do źródeł przez natchnienie — pozostają w mocy. Ale w kontekście utworów pochodzących z tomiku *Pies kosmosu*, cechujących się taką intensyfikacją motywu ognia, trzeba dotrzeć do znaczeń przez motyw ten ewokowanych.

Sięgnijmy w tym celu do tekstu pochodzącego z młodzieńczego jeszcze tomiku *Wieś pod księżycem*. W nim bowiem tkwią korzenie tego, co pełnię swych blasków zyska w dojrzałej twórczości. Utwór zatytułowany *Ogień* mieści w sobie skondensowane przeżycie, jest zapowiedzią wyobraźni wyrosłej z tego archetypu i stanowi doskonały punkt odniesienia do dalszych rozważań:

Drzeń srebrnych, złotych jarzeń migot —
Rozgrzany, rozplawiony błękit —
Języków płomienistych dygot —
Warg rozżarzonych dotyk miękki —
Olśnienie w błyskawicy nerwie —
Gorączka wielkich snów szaleńca —
Płonących róż ziskrzona czerwień —
Miłosne dreszcze, krwawe tony —
Żywiołu baśń o słońc poczęciach —
Istnienie w przemijaniu wieczne! —

— O, dajcie wargom mym spragnionym
Krwi z ognia, z ognia — krwi serdecznej!

Skondensowane przeżycie jawi się tu dzięki wprowadzeniu ekwiwalentności motywów miłości i ognia. Istotę tej pierwszej wyklada Bachelard, przyjmując psychoanalityczny punkt widzenia. Mówi o erotycznym doświadczeniu człowieka jako prapoczątku ognia: „[...] obiektywna próba stworzenia ognia przez pocieranie sugerowana jest przez doświadczenie całkowicie intymne [...]. Miłość jest pierwszą naukową hipotezą tłumaczącą obiektywną reprodukcję ognia.”¹⁷⁵

Ekwiwalentyzacja ognia i miłości zasadza się, w interesującym nas utworze, na dwu typach wrażeń: dotykowych i wzrokowych. Pierwsze polegają przede wszystkim na odczuciu ciepła: *rozgrzany (błękit)*; *rozżarzony (dotyk)*; *go-*

¹⁷⁵ G. Bachelard: *Wyobrażenia poetycka...*, s. 193.

rażka. Drugie skupiają się na migotliwości i kolorystyce: *drzenie srebrne, złote migotania, języków płomienisty dygot, olśnienie, ziskrzona czerwień*.

Cała pierwsza część wiersza utkana jest z pojęć abstrakcyjnych, sporadycznie inkrustowanych konkretem — *języki, wargi, słońce*. Utwór w istocie jest tkany. Zasadnicza część składa się wyłącznie z rzeczowników i przymiotników, w wersach dziewięciosylabowych o rzadko spotykanej średniówce (3+6), wyjątek stanowią dwa wersy ze średniówką klasyczną (5+4). Zróznicowanie wersów pod względem podziału średniówkowego nie jest przy tym przypadkowe, lecz motywowane stopniem nasycenia wypowiedzi konkretem. Odmienna średniówka pojawia się w wersach:

Warg rozżarzonych // dotyk miękki —
Miłosne dreszcze // krwawe tony —

W utworze tym z dużą precyzją łączą się elementy struktury z ewokowanymi znaczeniami. Obraz poetycki zbudowany jest konsekwentnie z elementów wyglądownych; nawet bowiem rzeczowniki, które sugerują przedmiot, mają charakter abstrakcyjny. *Drzenie, dygot, nerwy, dreszcze* — to zespół wrażeń zmysłowych o pewnym zabarwieniu erotycznym. Przenikający go jednak zespół wrażeń kolorystycznych: *srebrny, złoty, błękit, czerwień* — osłabia erotyzm, wskazując na zmienność obrazu, wypełniającego się migotliwością, światłem i żarem wskutek nagromadzenia rzeczowników typu: *jarzeń, olśnienie, błyskawica, gorączka*.

Ogień staje się rodzajem ekwiwalentu marzenia, w którym podmiot jednoczy się z przedmiotem. Zjednoczenie to narasta w kolejnych wersach, przechodząc od metaforyki opisu zewnętrznego ku metaforyce swoistego przenikania. Punkt zwrotny stanowi *dotyk miękki*, od którego obraz budują takie pojęcia, jak: *olśnienie, gorączka, sen*, by jedność osiągnąć w wyrażeniach:

Żywiołu baśń o słońc poczęciach —
Istnienie w przemijaniu wieczne —

Ta metaforyka jeszcze raz prowadzi ku zagadnieniom przekraczania czasu — tego, co historyczne, ku temu, co wieczne. Tytuł wiersza wskazuje na archetyp, beczasownikowa konstrukcja wypowiedzi — na chęć przekroczenia czasowych ograniczeń, a cały utwór stanowi wyraz sytuacji, którą, za Eliadem, można by nazwać „potrzebą przeżywania archetypów”¹⁷⁶.

Każdy kolejny wers jest rodzajem sentencji metaforycznej, budującej obraz tytułowego ognia, który wypełnia się coraz nowymi znaczeniami. Ogień

¹⁷⁶ Wypowiedź Eliadego jest dla tych rozważań bardzo ciekawa: „Człowiek o tyle realizuje się jako istota integralna, uniwersalna, o ile wykracza poza chwilę historyczną i ulega swej potrzebie przeżywania archetypów.” Por. M. Eliade: *Sacrum, mit, historia...*, s. 45.

jako zjawisko estetyczne nasycy się elementami o charakterze doznań zmysłowych: *Warg rozżarzony dotyk miękkiej — / Miłosne dreszcze, krwawe tony —*. Ogień staje się substytutem siły, żywiołu, najwyższego uniesienia emocji, zjawiskiem tak ambiwalentnym, że mieści w sobie znaczenia najbardziej przeciwstawne. Bachelard pisze:

„Ogień jest zjawiskiem uprzywilejowanym, które może wszystko wyjaśnić [...]. Ogień jest w najwyższym stopniu żywotny. Ogień jest intymny i uniwersalny. Płonie w naszym sercu. Płonie w niebie, wypęła z głębin substancji, zjawia się jako miłość [...]. Ze wszystkich zjawisk jest naprawdę jedynym, które może całkowicie łączyć obie przeciwności: dobro i zło [...]. Jest rozkoszą i torturą.”¹⁷⁷

I taka jest natura ognia w poezji Ciesielczuka. W *Pieśni o niebieskim pędzie* był jeszcze wyrazem tortur poszukiwacza własnej drogi, ale i synonimem szybkości przemian świadomości. W *Ogniu* odkryć trzeba to niezwykle nagromadzenie znaczeń, u podstawy swej mające gorączkę uczuć, siłę, która w finalnej części utworu werbalizuje się w wołaniu: — *O, dajcie wargom mym spragnionym / Krwi z ognia, z ognia — krwi serdecznej!*

Ta finalna, chiasmetyczna konstrukcja wprowadza nowy, zasadniczo modyfikujący całość, sens. Tak wyraża się prośbę o Ducha Świętego, o rodzaj tego niezwykłego mistycznego natchnienia, bez którego niemożliwe jest dotarcie do absolutu. Tak woła poeta o twórczą moc i siłę, która bez natchnienia Ducha jest niemożliwa.

Tu istotnie „poeta-kreator słów i czynów żongler — jak pisze A. Baluch — chce zbliżyć dwa różne porządki rzeczywistości: naturę i słowo, aby wzajemnie się przenikały”¹⁷⁸. Trudniej jednak przystać na konkluzję rozważań tej samej autorki, która pisze w odniesieniu do *Ognia*: „Koncepcja słowa czynu wiąże się z romantyczną wiarą w istnienie ścisłej więzi między życiem a sztuką. Dlatego obrazy erotyzmu w wierszach Ciesielczuka wpisane są w tło gwałtownego, rozpętanego żywiołu natury.”¹⁷⁹

Żywioł to nie tło dla obrazu erotyzmu. Po tym, co zostało już dostrzeżone, można mówić tylko o wzajemnych przenikaniach znaczeń, wśród których nie tyle erotyzm, ile zmysłowość wrażeń jest dominująca. Ogień stanowi bowiem jeden z tych utworów w twórczości Ciesielczuka, który powinien stać się świadectwem jego poetyckiej wyobraźni. Wszak motyw ognia to element wieloznaczny. I nawet gdy erotycznie zabarwione wersy wydobędziemy na plan pierwszy, to przecież musi zaskakiwać wyodrębnione w ostatniej części utworu wezwanie w formie liczby mnogiej: *O, dajcie wargom mym spragnionym...*

¹⁷⁷ G. Bachelard: *Wartościowanie ognia*. W: Tenże: *Wyobrażenia poetyckie...*, s. 29.

¹⁷⁸ A. Baluch: *Życie zamyka się jak księga...*, s. 90.

¹⁷⁹ Tamże.

O ile zatem część pierwsza utworu, bez końcowego wykrzyknienia, mogłaby sugerować tylko wyraz najwyższego miłosnego uniesienia, o wyraźnie młodopolskiej proveniencji, o tyle ostatnie wersy zasadniczo modyfikują znaczenia. Ogień jest wyrazem fascynacji i jeszcze jednym sposobem ujawniania „wyobraźni poetyckiej”. Intensywność przeżywania świata ujęta została w formę wypowiedzi, zamkniętą w zdyscyplinowanym wierszu sylabicznym, a kolejne metafory wyrażające symbolikę ognia „dekomponują” obrazy, które wydają się już skończone.

Ogień rozświetla ciemność, pokazuje drogę twórczą, jest więc i wezwaniem do Ducha Świętego¹⁸⁰, źródła wszelkiego natchnienia. Ten kierunek interpretacji uzasadnia z jednej strony konstrukcja prośby, w której element krwi i ognia przez chiazmatyczne ujęcie wyraźnie się jednoczy: *Krwi z ognia, z ognia — krwi serdecznej*; z drugiej natomiast — kontekst *Zwiastowania*, zamykającego *Wieś pod księżycem*, w którym znajdujemy już formuły wyraźnie ujednoliconozone:

Spłynie żywe natchnienie, jak ogień niebieski,
I duch się w nim oczyści, rozrośnie rozpali.

Tu nie ma wątpliwości, że mamy do czynienia z tekstem wyrażającym przekonanie o nadejściu Ducha, który pozwoli stworzyć nową poezję. W tym kontekście *Ogień* jest jeszcze jednym utworem o charakterze metapoetyckim. Cała struktura tego wiersza, koncepcja organizacji wersyfikacyjnej, metaforyka i symbolika są z jednej strony wyrazem świadomości warsztatu poetyckiego, z drugiej natomiast — świadectwem sposobu przeżywania i myślenia o poezji. Sposobu, którego nie można nazwać, nie mieści się bowiem w żadnej z pojedynczych metaforycznych formuł tego utworu, łączy je wszystkie. Jest to egzemplifikacja myślenia o poezji w kategoriach, jakie wyłożył Jan Brzękowski, szczególnie w części, która mówi o poetyckiej syntezie romantycznego widzenia świata i rzeczywistości zewnętrznej¹⁸¹.

*
* *
*

Łączenie motywu lotu i ognia jest wyrazem intensywności przeżywania świata, ale także, a może przede wszystkim, wykładnią systemu etycznego. Ten typ poezji wskazuje bowiem na preferowane wartości:

¹⁸⁰ Por. *Słownik teologii biblijnej*. Red. nac. X. L. Dufour. Tłum. i oprac. bp K. Romanik. Poznań 1990. „Ogień z nieba, ogień teofanii dokonujący chrztu w ogniu i w Duchu, symbolizuje teraz Ducha Św. i choć nie zostało powiedziane wprost, że ten Duch jest samą miłością, to z opisu zesłania Ducha Św. wynika, iż jego misja polega na przemianie tych, którzy mają przekazać wszystkim narodom ten sam język, to jest Ducha Św.” (s. 619). Ten kierunek interpretacji wskazała mi Profesor Anna Opacka.

¹⁸¹ J. Brzękowski: *Wyobrażenia wyzwolona...*, s. 65.

[...] rozdmuchać pożarem żywym serca płaskie,
 [...] wbić nasienie pieśni w płaskie dusze.
 Nie zwiędnie bladym blaskiem jednodniowej chwały
 Tylko to, co w natchnienia wyrosło szaleństwo.

(*Wielkość*)

Nauczyły nas płomienne smyczki, w krwi budzące złocistą kapełę,
 Kochać jasny, wielki dzień przyszłości, bombą świtu zapaloną wieść.

(*Czarodziejstwo*)

Wielkości, przyjdź! Wielkości, pożarze najjaśniejszy!
 Przyjdź, rozpędź tych szwindlarzy, ogniem ich dziel po karkach!

Ja ciebie widzę z dala, do Polski ciebie wołam —
 Pachniesz kosmicznym miodem, dziewczą szumisz tęczą.
 A gdy na gwiazd klawiszach, na księżycowych kołach
 Zagrasz — to wszystkie lasy jak skrzypce się rozdzwieczą.

(*Swoboda*)

Niech żyje zawrotność gwiazdzista
 Skrzydeł w ogniu odwagi kąpanych!

(*Lot*)

Hiperbola jako zasada konstrukcyjna prowadzi tu do wyrażania mocy sprawczej „słowa”. W sensie, o jakim mówi Ricoeur, „funkcją słowa jest promocja człowieka”¹⁸²; i dalej sposób rozumienia słowa poetyckiego przez filozofa zdaje się zupełnie zbieżny z tym, które ujawnia Ciesielczuk w swoich wierszach. Filozof pisze: „Zwracając się do świata, słowo pragnie być prawdziwym śpiewem, który wyraża niezwykły sens, śmieszność, dziwność, okropność, słodycz, wybuch i ukojenie. [...] Zwracając się ku znaczeniom abstrakcyjnym, słowo wołające jest wyborem wartości, podstawowym aktem oceny.”¹⁸³ W tym kontekście poetycka dewiza, której źródła dają się wywieść z Norwida:

Bo jak brzmi życie, tak brzmi pieśń — i nie ma innej pieśni,
 Bo jak brzmi pieśń, tak życie brzmi — innego życia nie ma.

(*List*)

— staje się nie tyle świadectwem autobiograficznego charakteru tej poezji, znamiennej dla kręgu literatury chłopskiej¹⁸⁴, ile przede wszystkim świadectwem wyboru wartości. W istocie cała symbolika ognia, powietrza, lotu, skrzydeł jest wyrazem złożonej sytuacji egzystencjalnej człowieka, w któ-

¹⁸² P. Ricoeur: *Praca i słowo*. W: Tenże: *Podług nadziei. Odczyty, szkice, studia*. Wyb., oprac. i wstęp S. Cichowicz. Warszawa 1991, s. 93.

¹⁸³ Tamże, s. 98.

¹⁸⁴ Por. A. Baluch: *Życie zamyka się jak księga...*, s. 92.

rej on sam musi się wciąż na nowo odnawiać. Utwory takie, jak: *Wielkość*, *Czarodziejstwo*, *Swoboda*, *Lot*, są ważnym „etapem” modelowania świadomości podmiotu lirycznego wierszy Ciesielczuka. Są one bowiem świadectwem ewolucji świadomości mitycznej ku świadomości historycznej.

Jak pisze Poulet, „świadomość historyczna to [...] także świadomość kosmiczna. [...] Każde spojrzenie w głąb przestrzeni staje się spojrzeniem w głąb czasu.”¹⁸⁵ Ten sposób myślenia znamieny jest dla romantyzmu, wyjaśnia dalej Poulet: „Ale to posiadanie czasu jest nie tylko posiadaniem obrazów, jakie w przestrzeń rzutuje czas. To także osobiste doświadczenie ruchu, którym każdy człowiek dopełnia własne stawanie się [...]. Wiek dziewiętnasty posiadał w największym stopniu [...] intuicję stawania się [...]. Prawdziwe przecucie przyszłości zasada się więc na ruchu umysłu, który sprowadzając go do inicjalnego momentu, odkrywa jednocześnie genezę czasu i rzeczy.”¹⁸⁶ Poetycką wizję momentów inicjacyjnych znajdujemy w wierszach Ciesielczuka:

Po niebie dni i noce jadą na obłokach —
O, wypić duszkiem piękno światów gorejące!
I wzbiera, rośnie w ciszy pieśń jak świat szeroka,
Czerwoną mocą serca rozgrzana jak słońcem!

(Do melodii)

Każdy dzień jak nic
Wrasta w wieczną sieć.

(Do przestworu)

W taki sposób człowiek włącza się w kosmiczne trwanie, jego czas jednostkowy staje się elementem czasu kosmicznego, a co się z tym łączy — wszechświata. To tylko zapowiedź jednego ze sposobów ujmowania czasu w tej poezji, o którym będzie jeszcze mowa. Tu zwróćmy tylko uwagę, że wizje lotu, przestrzeni i skrzydeł są jednocześnie wyraźnie nasycone świadomością tworzenia i wyboru określonej drogi. Poezja tego kręgu jest jeszcze jednym sygnałem znamiennej dla filozofii XX wieku myśli o ciągłym kreowaniu egzystencji. A jak pisze Ricoeur: „Włączenie człowieka do całości, transcendentnej całości niebios, immanentnej całości wegetacji, zaniku i odradzania, jest w istocie dążeniem wszystkich symboli.”¹⁸⁷

¹⁸⁵ G. Poulet: *Rozważania o czasie ludzkim*. W: Tenże: *Metamorfozy...*, s. 61.

¹⁸⁶ G. Poulet przywołuje słowa Guerina: „Natura dopuszcza mnie w najodleglejsze boskie miejsca, do punktu wyjścia życia wszechświata; tam poznaję przyczynę ruchu i słyszę pierwszy śpiew stworzenia w całej jego świeżości.” G. Poulet: *Metamorfozy...*, s. 62.

¹⁸⁷ P. Ricoeur: *Symbol daje do myślenia*. W: Tenże: *Egzystencja i hermeneutyka*. Warszawa 1985, s. 74—75.

W kręgu poezji wizjonerskiej

Wyobraźnia lotu, pędu, kosmosu i ognia sprzyja budowaniu poezji określanej mianem wizjonerskiej. J. Kwiatkowski wyodrębnia wśród poetów dwudziestolecia „wizjonerów drugiego pokolenia”¹⁸⁸. Wymienia tu badacz takie nazwiska, jak: Miłosz, Zagórski, Rymkiewicz, Piętaś, Stachowski, Łobodowski, czy luźniej już z konwencją związanych — Bujnickiego, Śpiewaka, Weintrauba.

Charakteryzując poetykę wizjonerystów, pisze Kwiatkowski o zwrocie ku katastroficznym mitom biblijnym, wymienia także wśród motywów dominujących ogień i wodę. Zaznacza jednak, że — mimo pewnej wspólnoty poetyki, istnienia czegoś, co określa mianem „zbiorowej wyobraźni” — każdy z poetów znajdował dla siebie „własne miejsce w tym szerokim prądzie”¹⁸⁹. Kilka przykładów unaocznia typ wizjonerstwa, który charakteryzuje Kwiatkowski.

Płomieniu, o płomieniu, muzyki olbrzymie
rozlegają się, wieczny ruch zamąca gaje,
z rękami związanymi, konno na lawetach,
pod nieruchomym wichrem, to na niemych fletach
dmący, krążą podróżni, mijając się kołem.

(Cz. Miłosz, *Bramy arsenału*)

Wszystko minione, wszystko zapomniane,
tylko na ziemi dym, umarłe chmury,
i nad rzekami z popiołu tlejące
skrzydła i cofa się zatrute słońce,
a potępienia brzask wychodzi z mórz.

(Cz. Miłosz, *Raki*)

ach słońce rozlane w stepie posoką lepką i gęstą
ach boskie stado rumaków co w mokrej trawie się tarza
jak nam powrócić do was
ludziom o martwych twarzach.

(J. Łobodowski, *Ostateczne*)

Odchodzę. Błądzi serce jak potok, znów tyle cieni.
Dziś stać będę wśród zmierzchu po usta w dotyku śmierci.

(S. Piętaś, *Wyznanie*)

Mgła pól, powietrza, chmury, potoku i drzew,
ogromna czułość szumu, płkanie krów.

¹⁸⁸ J. Kwiatkowski: *Literatura Dwudziestolecia...*, s. 154—160.

¹⁸⁹ Tamże, s. 158.

Rozgarniając dłońmi brzemiona mroku
spadałem jak ptak — rozpruty pieśnią — w dół.

(S. Piętak, *Po chorobie*)

Ciemne i dramatyczne jest wizjonerstwo tej poezji, która wyraża przede wszystkim katastroficzne odczucia człowieka. Ciesielczuk w ten typ katastrofizmu nie może być wpisany, choć — jak zobaczymy — nieobce były mu katastroficzne niepokoje. Jeśli jednak za wyznacznik wizjonerstwa uznamy określony typ wyobraźni, wyrażającej się metaforą wyrosłą z archetypicznych żywiołów: ognia, wody i powietrza, to wówczas i dla tego poety znajdzie się miejsce w tym szerokim nurcie. Zarówno bowiem *Pieśń o niebieskim pędzie*, jak i *Ogień*, *Głos przestrzeni*, *Swoboda*, *Czarodziejstwo*, *Lot* czy wreszcie zamykający ten typ poezji *Nowy wszechświat* — wpisują się w poezję o charakterze wizjonerskim. Zasadniczym elementem odróżniającym wizjonerstwo Ciesielczuka od wizjonerstwa innych przywołanych już autorów jest brak proroctwa zagłady.

„Struktura wyobraźni” wpisana w utwory Ciesielczuka jest optymistyczna lub koduje co najmniej pozytywne nastawienie do świata. Stąd zasadniczo różna funkcja motywu ognia, który katastrofistom jawi się jako pożar; w poezji Ciesielczuka natomiast nie pełni tak jednoznacznej funkcji niszczącej. Ponadto o ile w wierszach katastrofistów dominują motywy akwaticzne, pełniące również funkcje destruktywne, wskazujące na mit potopu, na poczucie niepewności i lęku, a także na upływ czasu, w tekstach Ciesielczuka motywów tych jest zasadniczo mniej, dominują natomiast wizje powietrzne z ekspozycją motywu ognia. Jest w tej twórczości jeden tylko utwór w sposób najbardziej jawny odwołujący się do apokaliptycznej wizji końca świata, poświadczony mottem z *Objawienia św. Jana*:

I widziałem niebo nowe i ziemię nową,
albowiem pierwsze niebo i pierwsza ziemia przeminęły...

Wybór tego fragmentu wydaje się znaczący i stanowi najważniejszy kontekst dla utworu zatytułowanego *Nowy wszechświat*. Z jednej strony zamyka on wszystkie fantazmaty wizjonerskie, obrazy poetyckie z dominacją motywów, o których mówimy, a z drugiej — ujmuje w niebywale skondensowany sposób jeden z zasadniczych problemów tej poezji — czas. *Nowy wszechświat* wprowadza zasadnicze przesunięcia w semantyce *Objawienia św. Jana*. Utwór nie jest katastroficzną przepowiednią końca, ale raczej wyrazem wiary w cykliczne odradzanie. Wizja pierwsza — chaotyczna jest rodzajem przywołania wyobrażeń końca świata, tu kilkakrotnie podkreślanych jako niszczenie:

Pogubiły się w przestrzeni światy, [...]
 Obląkany, jak Apokalipsa,
 Cały wszechświat rozsadził swój sens.
 (.....)
 Wszechświat, blaskiem trzaskając w płomieniach,
 W uszach ludzkich coraz bardziej cichł.

Udział w procesie degradacji ma ogień, pojawiający się tu w całym szeregu konfiguracji: *thumb kraterów płynnym ogniem piał; mknęli ludzie, płonęli, ginęli; zmij ognistych syk; dni i noce stanęły w pożarze*. Koniec jest jednak początkiem nowego. Antytetycznie zbudowana metafora staje się zapowiedzią przemiany:

Wszystko, wszystko w nicość się przesiało,
 Ginąc kresem swym w początku swym.

Odnajdujemy tu zwrot ku mitycznej wizji końca, ale wizja ta rozwija się dalej. Te same ogniste moce niszczące stają się swoim przeciwieństwem:

Niewymiernych czasów poszum wzłatał,
 Płomień pełniał, urastał i drgał —
 Ku dzieciństwu nowego wszechświata
 Znów wiosenny wiatr wieczności wiał...

Tak wypełnia się znaczenie motta utworu. Mamy tu do czynienia z rodzajem gestu semantycznego. Apokaliptyczna wizja bowiem nie pełni funkcji przestrogi, nie jest wizją katastrofy kogoś przerażonego nadchodzącym czasem. To wizja człowieka przekonanego o cyklicznych powrotach. Przywołajmy opinię Eliadego:

„Wiara w czas cykliczny, w wieczny powrót, w periodyczne zniszczenie wszechświata i ludzkości, co jest zapowiedzią nowego wszechświata i nowej odrodzonej ludzkości, dowodzi przede wszystkim pragnienia i nadziei periodycznej regeneracji czasu minionego.”¹⁹⁰ Tak zamyka się koło „zatochzone” od *Pieśni o niebieskim pędzie*, w której odkryliśmy początek wychodzenia z chaosu oraz inicjację tematu czasu.

Wiersze zawarte między *Pieśnią...* a *Nowym wszechświatem* — te, które operują jednorodną poetyką lotu, przestrzeni i ognia — są wyrazem poetyckiej wizji świata, wyborów wartości, intensywności przeżywania czasu i przestrzeni, budowaniem systemu poetyckiego. Pozostałe — *Pies kosmosu*, a także *Głazy i struny* — z niezwykle intensywnością, w bardzo różny sposób wyrażają czas, jego upływ, zmienność i cykliczność. *Nowy wszechświat* jest wśród tych utworów szczególny. Jako jedyny realizuje problem czasu w wizji fantaz-

¹⁹⁰ M. Eliade: *Traktat...*, s. 390.

matycznej z wykorzystaniem biblijnego cytatu. O ile jednak dla katastrofistów cytat ten był pretekstem do tworzenia wizji zagłady ludzkości, o tyle dla Ciesielczuka jest wyrazem (choć wydaje się to paradoksalne) tęsknoty do życia w sposób ludzki, a także jeszcze jednym sposobem ujęcia genezy czasu i rzeczy. Wiersz przywołuje kwestie nie całkowitej zagłady, lecz całkowitej regeneracji czasu:

Aż raz kiedyś — nie wiadomo kiedy —
 Gdzieś w oddali — nie wiadomo gdzie —
 Z pustki biel chlusnęła żarem kredy,
 (.....)
 Niewymiernych czasów poszum wzlatął,
 Płomień pełniał, urastał i drgał —
 Ku dzieciństwu nowego wszechświata
 Znów wiosenny wiatr wieczności wiał...

W tej wizji kumuluje się cała nadzieja „widoczna we wszystkich mitach i doktrynach zakładających istnienie cyklów kosmicznych: każdy cykl zaczyna się w sposób absolutny, gdyż cała przeszłość i cała historia zostały całkowicie zniszczone dzięki błyskawicznej reintegracji wszystkiego w chaos”¹⁹¹.

Nadzieja na całkowitą regenerację, o której Eliade pisze, że jest w pewnym stopniu symetryczna do tęsknoty za rajem, okazuje się jeszcze jednym sposobem realizowania poetyckich wizji wyrosłych z głównych idei filozoficznych XIX i XX wieku. Oto bowiem, jak pisze Iwanow, „w drugiej połowie XIX i XX wieku w europejskiej filozofii historii uparcie powtarzają się idee cyklicznego rozwoju czy też istnienia kilku podstawowych, jakościowo różnych »okresów świata« — myśli te są niezwykle bliskie mitologicznej tradycji starożytności. Podobne idee wcielone w mitologiczne obrazy »okresów świata« czy też »wieków« — wspólne są starożytnym kulturom starego i nowego świata: starożytnej Grecji, Chin czy kulturze Majów.”¹⁹² Warto w tym miejscu wspomnieć także o tradycji Młodej Polski i o sposobie realizacji archetypu wiecznego powrotu w tej literaturze. Pisze o tym M. Jankowiak, wskazując na Przybyszewskiego jako jedyne go autora, dla którego „symbol wiecznego powrotu był indywidualnym zjawiskiem”, natomiast „pożoga świata należała wówczas do symboli-kluczy”¹⁹³. „Gdyby pójść śladem Bachelarda — kontynuuje Jankowiak — można by skonstruować osobliwy kompleks młodopolskich pisarzy — kompleks ognia, a mówiąc ściślej: pożaru świata.”¹⁹⁴ Znów więc obserwujemy, jak z jednej strony Ciesielczuk wykorzystuje młodopolski

¹⁹¹ Tamże, s. 391.

¹⁹² Por. W. Iwanow: *Kategorie czasu w sztuce i kulturze XX wieku*. W: *Znak, styl, konwencja*. Wyb. i wstęp M. Głowiński. Warszawa 1977, s. 245.

¹⁹³ M. Jankowiak: *Młodopolskie niebo*. W: *Młodopolski świat wyobraźni...*, s. 105.

¹⁹⁴ Tamże, s. 110—111.

motyw, sięgając do mniej skonwencjonalizowanej jego realizacji; z drugiej zaś strony tą realizacją apokaliptycznej wizji wpisuje się w zespół zjawisk znamienych dla dwudziestolecia.

W poezji Ciesielczuka potwierdza się to, co tylko ogólnie sygnalizuje M. Jankowiak, że młodopolskie przykłady „pożaru świata” są ogniwem „dwudziestowiecznego katastrofizmu, który jeszcze wystąpi u skamandrytów i w »Zdroju«, a w trzeciej fali tuż przed II wojną w grupie Żagary, częściowo u kwadrygantów i w twórczości poetów lubelskich”¹⁹⁵.

Pieśń o niebieskim pędzie i *Nowy wszechświat* wyrastają z młodopolskiej szkoły, stanowią zatem rodzaj klamry kompozycyjnej dla tej części poetyckiej twórczości Ciesielczuka, która jest wyrazem marzeń o doskonałości. *Pieśń...* wypływająca z niepokojów i poszukiwań własnej drogi sygnalizowana była w liście z 8 kwietnia 1927 roku i w tym samym roku wydana w debiutanckim tomiku. *Nowy wszechświat*, pomieszczony w *Głazach i strunach* z 1931 roku, dzieli od debiutu trzy lata, jeśli wskazać pierwodruk, który ukazał się w piątym numerze „Kwadrygi” z 1930 roku (utwór nie miał tytułu, oznaczony był trzema gwiazdkami). Łączy natomiast oba te poetyckie wystąpienia sposób myślenia o czasie: pierwszy zapowiada prawdziwe przeczucie przyszłości, drugi wyraża w symbolicznej wizji nadzieję na absolutną regenerację czasu.

Rozważania o sztuce i „odkrywanie” Norwida

Czas jest poezją lotu zapowiadany; konsekwencjami tych zapowiedzi zajmujemy się później. Teraz z kolei warto skonstatować, w jakim kierunku ewoluowała poezja o poezji. W utworach pomieszczonych między *Pieśnią...* a *Nowym wszechświatem* obserwowaliśmy wyraźne próby budowania systemu etycznego, który najogólniej wyrasta ze świadomości funkcji, jaką ma do spełnienia poezja i poeta. Przywołajmy raz jeszcze przemodelowaną formułę poetycką, wypowiedzianą w *Liście*:

Bo jak brzmi życie, tak brzmi pieśń — i nie ma innej pieśni.
Bo jak brzmi pieśń, tak życie brzmi — innego życia nie ma.

Spróbujmy zatem pokazać, jakie wartości ona zapowiada. Przede wszystkim patronat Norwida nie jest tu ani jednorazowy, ani przypadkowy. Ciesielczuk to jeden z tych autorów „Kwadrygi”, którzy bardzo świadomie myśl tego poety przyswajali, próbując zaszczepić ją w świadomości od-

¹⁹⁵ Tamże, s. 112.

biorców literatury¹⁹⁶. Najdobitniejszy tego dowód stanowi utwór pomieszczony w przedostatniej, VI części *Teatru natury* — zatytułowany *Do C. K. Norwida*, z dedykacją „tym, którzy nie przez Norwida, ale — sztucznie — ponad nim przechodzą”. I wymienia poeta trzy rodzaje postaw wobec poezji, którą próbuje zgłębić:

Jeden — wróg tobie z ducha, belzebubek,
 Lirycznym służem pomazany wieszczek,
 (.....)
 Drugi — nie w prawdy dźwięk, lecz dźwięków dźwięki
 Wsłuchany (jakie ucho, taki muzyk!),
 Z płaszcza twej pieśni — pod którą syk męki
 Stygnął, gdy żyłeś — kradnie gwiazdne guzy.
 Trzeci — judaszek: całuje twe ślady,
 (.....)
 Mocny! Bolesny! Czyż mało cię razy
 Już zabijano — zamilczania kłoda,
 Nierozumienia zimnym ciężkim głazem —
 By cię dziś — jeszcze raz — zabijać — — modą?!

Zarówno ironia tego wiersza, jak i wyraźnie pastiszowa forma wypowiedzi są świadectwem poszukiwania prawdy sztuki, zawsze będącej wyrazem postawy głęboko etycznej. Z postawą tą łączą się w poezji Norwida i Ciesielczuka: bezkompromisowe obnażanie fałszu, poszukiwanie kategorii, które

¹⁹⁶ Wśród programowych założeń Kwadrygi jest patronat Norwida. Programy grupy, powołując się na tego poetę, tworzyli przede wszystkim Bibrowski i Dobrowolski, przy czym dość często wypowiedzi programowe padały przy okazji omawiania twórczości innych autorów. S. R. Dobrowolski (*Wody na młyn Lewiatana*. „Kwadryga” 1929, nr 1, s. 38—39) omawia poezję Mieczysława Brauna ze względu na powszechne uznanie go, za poetę o „tendencjach społecznie proletariackich.” Dobrowolski natomiast uważa go za poetę, w którym „cała blaga i wierutne zakłamanie znalazły doskonałego przedstawiciela”. Oczywiście nie tu miejsce na jakiegokolwiek polemiki w tym względzie, chodzi jedynie o wskazanie faktu, że programowe wypowiedzi tej formacji, którą była Kwadryga, pojawiały się przy okazji krytyki twórczości poetyckiej różnych autorów. W podobnie napastliwym tonie utrzymana wypowiedź o produkcji poetyckiej skamandrytów również służy do przedstawienia kilku uwag o zadaniach poezji proletariackiej: „[...] pisarz nie może wyciągać rąk do proletariusza, a tylko sam nim być musi”. Por. S. R. Dobrowolski: *Miserere*. „Kwadryga” 1929, nr listopadowy, s. 84—86; por. także M. Bibrowski, W. Sebyła: *W balwierni poetyckiej* 1929. „Kwadryga” 1929, nr październikowy, s. 31—37. Na związki z Norwidem wskazują piszący o Kwadrydze: S. Lichański: *Dramat Kwadrygi*. „Poezja” 1979, nr 11/12, s. 7; w kategoriach wpływów rzecz traktuje L. Wójcik: *Wpływ Norwida na poezję Kwadrygi*. „Przegląd Humanistyczny” 1967, nr 4; S. Lichański zauważa, że przeocza się fakt bardzo ważny: „Kwadryga nie tylko powoływała się na Norwida, ale wprowadzała go w krwiobieg współczesnej literatury.” Ciesielczuk jest przywołany jako czwarty, po Dobrowolskim, Piechału i Flukowskim. Por. S. Lichański: *Dramat Kwadrygi...*, s. 7.

mają charakter uniwersalny i nie podlegają dewaluacji, a także niewzruszona obrona wartości, które odrzucane przez współczesnych — muszą przecież zwyciężyć. Jeśli zwrócimy uwagę na datę, jaką sygnowany jest wiersz — 1933 rok, to dostrzec musimy sprzeciw wobec mody na Norwida, związanej z 50 rocznicą śmierci poety¹⁹⁷.

Zauważmy jednocześnie, że w swych wypowiedziach o poezji i sztuce Ciesielczuk nie włącza się w dość mglistą i enigmatycznie wykładaną przez teoretyków „Kwadrygi” postawę społecznego zaangażowania. Sztuka bowiem broni się sama, jak przekonuje poeta w wierszu pomieszczonym obok adresowanego do Norwida, utrzymanym zresztą również w pastiszowej — wobec jego poetyki — formie:

Krzyczą: — Współczesność! — dlatego jedynie,
Że są — jak sądzą — w niej dzisiejsi wieszczcie,
Choć — przelatując w dnia swego lawinie —
Nie tknęli szczytów zeszlówiecznych jeszcze.

Szczytów? Ach, przecież współczesność — ślizgawka,
Saneczkowanie z góry w dół! A Sztuka?
Tę uwspółcześnia błąd, liter przestawka:
Szutka! Słów — *szutek w sztukach* — wierszach szukaj!

Lecz przyszłość z lampą sprawiedliwą w dłoni
Oceni wieszczów: po błędów poprawie,
Po zmlkłej, błędem tym karmionej, wrzawie
Przemówi SZTUKA, *szutką* znikną oni.

(*Kilka słów korektora*)

Operowanie elipsą, wtrąceniem, szykiem przestawnym, przerzutnią, neologizmem i celną puentą — oto elementy mistrzowsko wydobyte z poetyki Norwida. Nietrudno przytoczyć przykłady, z których widać, jak ten poeta podejmuje problem wielkości, sztuki i jej trwałości oraz pamięci wśród potomnych:

Ludzie więc chlubią się, że wielkość znali,
K'temu jedynie,
Iż nie poznają się na wielkim mali
Pierwej, aż zginie.

(*Wielkość*)

I wrzeszczysz: „Dzisiaj!” — ty, gdy twa korona
Dzisiaj jest w rękach, co z dawna umarły:

¹⁹⁷ *Calendarium Norwidowskie*. W: C. K. Norwid: *Pisma wybrane*. T. 1. Wyb. i oprac. W. Gomulicki. Warszawa 1968, s. 81. Pod datą 1933 podaje: „Pięćdziesiąta rocznica zgonu Norwida pokwitowana wyjątkowo licznymi studiami, przyczynkami, artykułami, felietonami i wierszami okolicznościowymi, ogłoszonymi w prasie ogólnej i literackiej.”

Jak gałąź, włos wzięwszy Absalona,
Skrzypiąca jemu i hufcowi: „Karły”!

(*Wielkie słowa*)

Sukces bożkiem jest dziś — on czarnoksiężstwo
Swe rozwinął jak globu kartę;
Ustąpiło mu nawet i Zwycięstwo
Starożytnie — wiecznie coś warte!

Aż spostrzeże ten tłum u swej mogiły,
Aż obłądna ta spostrzeże zgraja:
Że — Zwycięstwo wytrzeźwia ludzkie siły,
Gdy Sukces, i owszem... rozpaja!...

(*Omyłka*)

W tym kontekście widać, jak Ciesielczuk doskonale wyczuwa frazę i łączy z nią tematykę przez Norwida podejmowaną. Oczywiście nie można tu mówić o żadnym epigoństwie. Po pierwsze dlatego, że pastiszowe formy prowokują do postawienia pytania o celowość ich zastosowania, a po drugie dlatego, że lata trzydzieste są dopiero czasem rozpoznawania tej poezji. Wprawdzie Zenon Przesmycki od 1901 roku na łamach „Chimery” drukuje teksty Norwida, ale są to najpierw nowele, w 1905 pierwsze wiersze do Marii Trębickiej, a dopiero w 1912 roku wydaje edycję dzieł zebranych Norwida¹⁹⁸. Widać zatem, że zabiegi Miriama doprowadzić miały do jak najszybszego ogłoszenia krytycznego komentarza i wydania dzieła Norwida. Wiadomo wszak, że dzieło uznane za wielkie nie od razu i nie przez wszystkich zostało zrozumiane.

Rozpoznanie poetyki autora *Promethidiona*, uchwycenie jej cech wyróżniających i wskazanie funkcji, jakie miała do spełnienia świadczą przede wszystkim o świetnej znajomości Norwidowego dzieła. Nic więc dziwnego, że Ciesielczuk sięga do tradycji Norwida w utworach o wyraźnie moralistycznym i demaskatorskim charakterze. Poeta zdaje się rozumieć to, co w poezji tej najważniejsze było dla wydawcy i pierwszego znawcy tego dzieła — Wiktora Gomulickiego, który tak pisze: „Wcielenie dobra musiało nadawać literaturze i oczywiście nadawało twórczości samego Norwida — charakter moralistyczny; jedno i drugie określało jej funkcję demaskatorską, na pisarzach ciążył bowiem obowiązek wypowiadania prawdy o współczesnym im świecie.”¹⁹⁹

Rozpoznanie Norwida przez Ciesielczuka jest ciekawe także na tle wielu wypowiedzi pochodzących z początku lat trzydziestych i z 1933 roku, w którym napisany był wiersz *Do C. K. Norwida*²⁰⁰.

¹⁹⁸ Tamże, s. 75—78.

¹⁹⁹ W. Gomulicki: *Zjawisko Norwid...*, s. 6.

²⁰⁰ Wszystkie przytoczenia za: *Głosy o poezji Cypriana Norwida*. W: C. K. Norwid: *Pisma wybrane...*, s. 116—118.

Marian Piechał w 1931 roku wyraża myśl zbieżną z tą, która wpisana została w utwór Ciesielczuka: „Niekompletna znajomość tworu Norwidowego jest jedną z najpoważniejszych przyczyn bałamutnych i chaotycznych o Norwidzie zdań, [...] dziś dzieje się to z Norwidem, co swego czasu działo się z Mickiewiczem, kiedy Krasiński mówił: »My wszyscy z niego«.”

Kazimierz Wyka w 1933 roku powiedział: „Jest zaiste niezmiernie radosnym zjawiskiem, że stać naszą poezję na wielkiego twórcę, który będzie zawsze artystą dla niewielu.”

A że i profesorskie głowy przyznawały się do niezrozumienia tej twórczości, niech świadczy wypowiedź prof. Tadeusza Piniego: „Artystą Norwid był zbyt słabym [...]. Pozostanie poetą wybranej garstki miłośników łamigłówek. Szerokie rzesze pragnące się kąpać w promieniach poezji, w spuściznie jego niewiele znajdą zadowolenia.”

Ciesielczuk należał zatem do elitarnego kręgu odbiorców poezji Norwida. Jego intuicja to nie tylko intuicja poety, to także intuicja polonisty, doskonale wyczuwającego treść, formę i funkcję tej poezji. Warto o tym pamiętać, by nie wnioskować pochopnie, że mamy do czynienia z odwróconą formułą: „życie i pieśń”. Ciesielczuk nie podążył za myślą, która dla kogoś określanego mianem poety sielskiego czy chłopskiego mogła być najatrakcyjniejsza:

I stąd największym prosty lud poetą,
Co nuci z dłońmi ziemią brązowymi.

Już w młodzieńczych tomikach, a z wyraźnym nasileniem w *Głazach i strunach*, jawi się refleksja o sytuacji człowieka w ogóle. W *Pentaptyku lapidarnym* pojawia się ton zmagania, by zwyciężyły prawda i człowieczeństwo.

W pierwszych zbiorach myśl o wyborze poetyckiej drogi wypowiedziana była z siłą romantycznego wezwania do podejmowania czynu i wyboru etycznej drogi. Poetyka była wyrazem przekonania, że możliwe jest przekroczenie wszelkich ograniczeń. W *Pentaptyku* nie ma już ani śladu takiego sposobu myślenia, natomiast pojawia się świadomość, że dochodzenie do prawdy odbywa się w dramatycznym starciu ekstremalnych postaw, których istotę wyklada pierwsza z pięciu części *Pentaptyku*:

W nieobliczalnej bytu przygodzie,
Której bezimię —
Przeolbrzymie,
Ludzki się mózg przerodzi.

Myśl zwalczy żywioł? Ależ ona —
Przez żywioł pogwałcona
Sto razy, zanim
Raz go zrani.

(Dwa ekstremy)

Tak została postawiona diagnoza — byt to dramatyczna walka przeciwnieństw. I nie jest to odkrycie nowatorskie, acz ważne dla myślenia o poezji. Dwudziestowieczny poeta raz jeszcze wyklada pewną prawidłowość dziejów:

Wstają, padają pokolenia —
Cóż się na prawdę zmienia?
Nic. Ten sam dramat.
Gra ta sama.

Czego dotyczy? Wyborów między przeciwnymi wartościami. Z jednej strony postawione są *człowiek, myśl, pieśń*; ekstremalnie im przeciwstawne są: *sen, zwierzę, brednia*. W tym przeciwstawieniu ujawnia się największa ironia, a jednocześnie wyrażony zostaje cel sztuki — walka o człowieka i człowieczeństwo. Walka bywa dramatyczna, a wizje, w których jest ona przedstawiona, noszą wyraźnie znamiona katastroficzne:

Półbudzeni, zawieszeni
Między ciemnym snem a jawą,
Między szalejącym krwawo
Ludzkim zwierzęciem na ziemi
A Człowiekiem, który musi stać się —
(*Półbudzeni...*)

[...] ogniście niemy i okrutny
Piorun męki zatrząsł jego ciszą [...]
(*Człowiek w skale...*)

Potwór ogromny w rudych słońc koronie —
Sam się zapładnia. Macicy otchłanie
Chlustają istnień tłumem nieustannie
W zgłodniałą paszczę, która tłum ten chłonie
(*Natura*)

Żadna wszak z przytoczonych wizji nie jest budowana dla niej samej. Nie wypełnia obrazu, by uzmysłowić niemoc i tragiczne przeznaczenie. Takie ustrukturyzowanie przestrzeni świata przedstawionego, w którym wyraźnie elementy zła i zagrożeń wydobyte zostały ze świadomości podmiotu lirycznego, prowadzą do określenia roli poezji jako ocalającego pierwiastka. I w tym tkwi zasadnicza różnica wobec katastroficznych wizji lat trzydziestych. Cały cykl pięciu wierszy, wydany w 1935 roku, składa się z utworów sygnowanych także rokiem 1933, a przecież wpisane tu zostało przekonanie, które na przykład w poezji Miłosza pojawi się dopiero w latach wojny i okupacji. Zmieniennym bowiem rysem twórczości poetów czasu wojny, wyrosłych z katastrofizmu lat trzydziestych, jest poszukiwanie wartości ocalających w poezji właśnie. I tak, jeśli w 1934 roku Miłosz napisze:

Gdzież jest miejsce dla ciebie w tym wieku zamętu,
książko mądra, spokojna, stopie elementów
pogodzonych na wieki spojrzeniem artysty?
[...] Wawrzyn jest niedostępny nam, świadomym kary,
jaką czas tym wyznacza, którzy pokochali
doczesność, ogłuszoną hałasem metali.
Więc sławę nam znaczone stworzyć — bezimienną,
jak okrzyk pożegnalny odchodzących — w ciemność.
(*O książce*)

— to w 1943 roku zmodyfikuje tę myśl:

Kto chce malować świat w barwnej postaci,
Niechaj nie patrzy nigdy prosto w słońce.
Bo pamięć rzeczy, które widział, straci,
Łzy tylko w oczach zostaną piekące.

Niechaj przykłąknie, twarz ku trawie schyli
I patrzy w promień od ziemi odbity.
Tam znajdzie wszystko, cośmy porzucili:
Gwiazdy i róże, i zmierzchy i świty.
(*Słońce*)

W *Pentaptyku lapidarnym* ujęta zostaje sytuacja człowieczeństwa zagrożonego, lecz — w przeciwieństwie do katastrofistów — Ciesielczuk nigdy nie traci nadziei. Bywa ona trudna, ale znajduje oparcie w dwu, jak się zdaje, źródłach: jednym jest dzieło Norwida, drugim myśl Stanisława Brzozowskiego. Świadomości zagrożenia towarzyszy cały czas wysiłek poszukiwania wartości ocalających. Raz będzie to myśl, w którą uwierzy człowiek wbrew całej zbiorowości (*w siebie i w swą myśl uwierzy*), ale może to być dramatyczne milczenie, świadczące o niewzruszonym człowieczeństwie, by w końcu wskazać na poezję, jako źródło ocalenia. I tu można mówić o przekształconej formule:

Tam gdzie się kończy sen wszechświata — za ocknieniem
Z natury snu — tam duch, myślenia rwąc granice,
Jasnowidzeniem się przejawia w Tajemnicy:
Jak z głębi echa, w ton powraca i współtworzy
Wieczności pieśń, co brzmień gwiazdami, odbitemi
Na jej przestworzy tle — echowej świeci ziemi.
(*Pieśń ujdzie cało*)

Wieczności pieśń to już nie tyle pamiątka, ile przede wszystkim odnaleziona wartość, obudzone z uśpienia słowo, które wcielając myśl człowieka, objawi prawdę i ocalenie. Takie myślenie o sztuce jest wyraźnie zbieżne z tym, co w latach 1904—1907 pisał Brzozowski. Można by nawet powiedzieć,

że cały *Pentaptyk*... powstał w jakiejś niebywalej bliskości tej refleksji Brzozowskiego, która dotyczy roli sztuki w ocalaniu człowieczeństwa właśnie:

„Gdy my, artyści i pisarze, walczymy o sztukę, to walczymy o treść duchową dla budzących się do życia tłumów — o słowo żywiące, którym prócz chleba żyje człowiek.” I dalej ten sam autor pisze: „Nie ma walki o sztukę — bez walki o człowieka, jak nie ma wrogów innych prócz tych, którzy są wrogami człowieka.”²⁰¹

Poza zbieżnością myśli warto w tym miejscu odnotować podobieństwo emocji. Hiperbola jako zasada konstrukcyjna wielu utworów Ciesielczuka, w tym także *Pentaptyku*, wydaje się ekwiwalentem tej emocjonalności, jaka jest znamieną dla Brzozowskiego. Zwróćmy uwagę, że sposób myślenia Brzozowskiego koresponduje także z myślą wpisaną w dzieło Norwida. To w tej twórczości wielokrotnie wyrażana była potęga sztuki jako wartości wszechogarniającej:

O sztuko! — człowiek do ciebie powraca,
 Jak do cierplivej matki dziecię smutne,
 Lub marnotrawny syn — gdy życie skraca,
 A słyszy Parek Śpiew: „Utnę już — utnę”
 (Promethidion, Wstęp)

*
* *
*

Tak zatem, wyrastając z romantycznych korzeni i włączając się w najbardziej dramatyczne rozterki, poezja Ciesielczuka buduje system wartości, zamykający się w pojęciach: „człowiek”, „prawda”, „sztuka”. System ten wyrasta zarówno z patronatu Norwida, jak i z refleksji Brzozowskiego. W ten sposób uwyrażnia się związek Ciesielczuka z poetycką grupą Kwadrygi, choć nie przez poezję pracy, nędzy i wyzysku²⁰². Przetworzenie natomiast

²⁰¹ S. Brzozowski: *Medyceusze*. W: Tenże: *Kultura i życie*. Oprac. M. Sroka, wstęp A. Walicki. Warszawa 1973, s. 66.

²⁰² J. Kwiatkowski pisze: „Kwadygantów łączyła ze sobą społeczna problematyka (temat pracy robotniczej, bezrobocia, nędzy, wyzysku, postawa niezadowolenia i buntu). J. Kwiatkowski: *Literatura dwudziestolecia...*, s. 104—105. Ale kwestie społeczne nie były w Kwadrydze do końca jednoznacznie rozumiane. Świadczy o tym dyskusja, jaka odbyła się na łamach pisma w 1928 roku, a której inspiratorem był redaktor „Kwadrygi” M. Bibrowski. I tak, dla Szenwalda: „Sztuka o tyle ma prawo istnieć, o ile w życiu człowieka odgrywa pozytywną rolę czynnika krzepiącego, uświadamiającego [...] Tylko na bazie zdecydowanej świadomości klasowej oprzeć się da skuteczne kształtowanie wartości kulturalnych człowieka.” „Kwadryga” 1928, nr 3. W numerze czwartym „Kwadrygi” Flukowski opublikował wywiad z Peiperem, którego zmusił do zwerbalizowania sądu o poezji społecznej i poezji pracy. Z wypowiedzi tej wynikało, że temat pracy stanowi o społecznym charakterze poezji. Peiper próbował wyjaśniać, że jaskrawa utylitarność często chybia celu. Flukowski natomiast zauważa:

Norwidowej refleksji o ocaleniu człowieczeństwa przez sztukę sytuuje Ciesielczuka wśród poetów, którzy ideę tę odkryli na nowo w czasie „Apokalipsy spełnionej”. Katastroficzne wizje zagrożeń, a nie zagłady, prowadzą autora *Pentaptyku*... do poszukiwania wartości ocalających. Jego poezja nie jest zatem ani przepowiednią, ani objawieniem, ani przeczcuciem katastrofy — jest od razu poszukiwaniem takiego słowa, które otwiera możliwości znalezienia wartości najwyższych. Wyrastając bowiem z tradycji Norwida i Brzozowskiego, staje się poeta magiem słowa, w którego ujęciu „Słowo wołające jest wyborem wartości, podstawowym aktem oceny” — jak klasyfikuje je już współczesny filozof. „Otwierając dziedzinę tego, co możliwe, słowo otwiera zarazem dziedzinę tego, co najlepsze.”²⁰³

Nie ma już w *Pentaptyku*... ekspresji pierwszych metapoetyckich wystąpień, nie ma patosu *Pieśni o niebieskim pędzie*, pozostaje jeszcze hiperbolizacja, wyrażająca ironię wobec świata. Jest pewien dystans i pogłębiona refleksja człowieka, któremu nie wystarcza konkluzja o charakterze ontologicznym. Świat tu przedstawiony nie stanowi już, jak w młodzieńczych tomikach, jedności wzajemnie przenikających się elementów; jest przestrzenią, w jakiej odbywa się starcie przeciwstawnych wartości, stąd konieczność dokonywania wyborów. Przestrzeń jest nadal porządkowana wzdłuż osi wertykalnej, choć wyznaczana już elementami o bardziej abstrakcyjnym charakterze. *Pentaptyk*... operuje takimi wyznacznikami przestrzeni, jak: *bezmiar; zawieszeni między; człowiek w skale nad morzem; duch myślenia, rwąc granice*.

Cała ta poetyka przestrzenna jest zasadniczo różna od kreowanej w młodzieńczych tomikach, choć w swej abstrakcyjności zbieżna z poetyką lotu i przestrzeni. W tym podobieństwie kryje się istota jedności poetyckiego programu, zakreślającego także etyczną jedność. Gdy bowiem w *Zwiastowaniu* odnajdujemy zapowiedź odrodzenia poezji czystej i prawdziwej: *Znowu, znowu potężnie odezwie się dusza* — to ta dusza „w głodnym cieple palająca”, już nie tak nietzscheańska i nie tak zhiperbolizowana — jawi się także w *Pentaptyku*... I duch w końcu obudzi słowa z uśpienia i przywróci im właściwą moc:

[...] tam duch, myślenia rwąc granice,
Jasnowidzeniem się objawia w Tajemnicy.

„Poezja pracy jest dla wielu poetów obroną pracy, a dla niektórych drogą rewolucji.” (s. 151). Flukowskiego jednak interesowała przede wszystkim rewolucja artystyczna. Bibrowski przyznaje się do marzenia o „Kwadrydze” jako forum dyskusyjnym, ale koncepcja ta bezpowrotnie upadła po roku 1928. Relacjonuję na podstawie M. Bibrowski: *Pierwszy okres Kwadrygi*. „Poezja” 1979, nr 11/12, s. 149—153.

²⁰³ P. Ricoeur: *Podług nadziei...*, s. 98.

Rola poezji — jako wyznacznika wartości — wyrażona zostaje w gruncie rzeczy poetyką lotu. Nie jest to już uskrzydłony, pełen patosu lot, wyrażający przekonanie o nieskończonych możliwościach, ale wyraz konieczności ocalania wartości dla człowieka uniwersalnych. To konsekwencja poetyckiej wyobraźni wyrosłej z powietrznego żywiołu, dzięki któremu „Wszystkie obrazy zyskują wysokość, wolność, ruchliwość”²⁰⁴. Te obrazy są wieloznaczne i dzięki temu nie grozi im dydaktyzm, mimo że wyrastają z tak dydaktycznie nacechowanej myśli S. Brzozowskiego. Różnica bowiem zasadnicza między poetyką młodzieńczych lotów a tą, która tworzy *Pentaptyk...*, tkwi w stopniu nasycenia jej głosami. Przestrzeń kreowana w utworach zawartych między *Pieśnią o niebieskim pędzie* i *Nowym wszechświatem* jest przesycona hałasem, na co wskazuje hiperbolizacja głosów wyrażona zarówno za pośrednictwem instrumentacji głoskowej, jak i dynamizmu czasownikowych elementów wypowiedzi:

Chory czar czarnych komet
Śpiewaj, rwij, wichrem tnij —
(*Głos przestrzeni*)

W *Pentaptyku...* dominuje milczenie — jedynie *Natura* jest złowrogo zdynamizowana; by uchwycić jej dehumanizację, sięga poeta do nadużywanej wyrażnie hiperboli. Tam jednak, gdzie pojawia się myśl i refleksja, towarzyszy jej milczenie: *Człowiek [...] w zimną wieczność patrzy [...] milczeniem*.²⁰⁵

Wielość wypowiedzi o poezji i sztuce oraz ich roli w kształtowaniu człowieczeństwa jest świadectwem przekraczania granic twórczości chłop-

²⁰⁴ G. Bachelard: *Wyobrażenia poetycka...*, s. 217.

²⁰⁵ Komentarz interpretacyjny autorstwa Bachelarda dotyczący poezji Rilkego jest w tym miejscu bardzo interesujący. Przytaczając fragmenty z *Sonetów do Orfeusza*, pisze on: „W twórczości Rilkego znajdzie się niemało przykładów tego głębinnego milczenia, gdy poeta zmusza czytelnika do słuchania myśli, z dala od uchwytnych głosów, z dala od dawnego szmeru niegdyśszych słów. I dopiero gdy zapadnie taka cisza, zaczynamy rozumieć osobliwe tchnienie ekspresji, poryw żywotny wyznania:

To nie to, chłopcze, że kochasz, i jeśli
Śpiew rozewrze twe usta, ty zapomnieć ucz się,
Żeś zaczął śpiewać. To przemija z biegiem lat.
Inne ma tchnienie głos prawdziwej pieśni.
Tchnienie wokół nicości. Oddech w Bogu. Wiatr.

Tak tedy zachęta do osiągnięcia ciszy wyraża się wolą zyskania powietrzności, zerwania z nazbyt bogatą materią.” G. Bachelard: *Wyobrażenia poetycka...*, s. 217. Jeśli uzmysłowimy sobie, że osiemnastoletni Ciesielczuk tłumaczył wiersze Rilkego, że była to twórczość, którą znał w oryginale, możemy mówić o pewnych inspiracjach tą poezją.

skiej. A zdialogizowanie z dziełem Norwida, myślą społeczną Brzozowskiego i programowymi wypowiedziami Jana Brzękowskiego raz jeszcze pokazuje miejsce tej poezji na skrzyżowaniu wielorakich zjawisk dwudziestolecia. Jeśli dodamy do tego wyraźnie wizjonerskie konstrukcje poetyckie, prowadzące w konsekwencji do formułowania programu etyczno-estetycznego, to okaże się, że mamy do czynienia nie z poezją zamykającą się w klasowych ramach twórczości chłopskiej, lecz z przekraczającą te granice twórczością o charakterze uniwersalnym.

OD ARCHETYPU DOMU DO SYMBOLIKI DRZEWA

W dotychczasowych rozważaniach, wskazując na typ poetyckiej wyobraźni, skupiałam się na utworach, których przestrzenna organizacja miała charakter pionowy. Uporządkowanie to ma zasadnicze znaczenie dla sakralizacji czasu, natomiast organizacja pozioma sakralizuje przede wszystkim przestrzeń. Powiedzmy od razu, że dominującym sposobem jest uporządkowanie pionowe, co oczywiście łączy się z typem wyobraźni poetyckiej, o której była już mowa. Pionowy układ wyraźnie ewoluuje, wyznaczając najpierw przestrzeń wzajemnego przenikania nieba i ziemi, następnie bezkresnych lotów, by w końcu wyznaczyć obszar możliwości ocalania człowieczeństwa.

Układ poziomy, jeśli przyjrzymy się jego elementom, także podlega procesowi ewolucji. Istota tych przemian ujawnia się w ujęciach archetypicznego motywu domu-chaty i domu-drzewa. Wyznacznikami przestrzeni w układzie horyzontalnym są z jednej strony: *chata, stodoła, pole, las, łąka*; z drugiej — sporadycznie pojawiają się: *kamienica, tramwaj, auta, bruk*, dzieląc ją na przestrzeń wsi-natury i miasta-cywilizacji, która pokrywa się z podziałem na przyjazne *tu* i odległe *tam*, a także sakralizowany *środek* i zewnętrzne *profanum*. Warto odnotować już w tym miejscu, że przestrzeń cywilizacyjna pojawi się dopiero w *Teatrze natury*, podczas gdy przestrzeń natury, pokrywająca się często z przestrzenią wiejską, kreowana jest we wszystkich tomikach, od pierwszego do ostatniego. Elementy świata przedstawionego budują nie tylko przestrzeń wiejską, lecz uniwersalną przestrzeń natury i zyskują wymiar archetypiczny. Funkcję taką pełni przede wszystkim *chata*, pojawiająca się w kilku konfiguracjach, zawsze jednak podobnie sfunkcjonalizowana.

Chata jako wyznacznik przestrzeni świętej

Młodzińcze *Chaty w obłokach* i *Wieś pod księżycem* w trzech utworach przywołują archetyp domu, a sposób jego przedstawienia koresponduje z całym systemem kreacji, o którym była już mowa. Chałupa, dom, chata — są elementami przestrzeni, wyznaczają obszar *sacrum*, co wyraźnie ewokowane jest takim oto finałem utworu:

Pożar słońca, czerwienią w zachód spływający,
Zalśni w szybach, gromnicę blasku dając chacie;
Chata z uśmiechem cichym i wielowiedzącym
Pochyli się, by zmówić za mą duszę pacierz.

(*Chałupa*)

Już to zakończenie i tytuł wystarczą, by mówić o sakralizacji. Ale jest ona znacznie głębiej motywowana. Utwór łączy w sobie cały szereg elementów kulturowych, wyrosłych zarówno z tradycji chrześcijańskiej, jak i z głęboko w świadomości zakorzenionej idei wiecznego powrotu do domowego ogniska, przywołując zaraz na początku mit powrotu, symbolicznie wyrażany w powrocie Odyseusza do Itaki oraz w chrześcijańskiej przypowieści o synu marnotrawnym:

Idącemu na przełaj w szarugi poświstach
Po twardych grudach trudów, przez wadoły znurzeń,
Przetnie mi kiedyś drogę wiejska, przysadzista
Chałupa, nie mogąc wyjść za swe podwórze.

Przystanę przed jej progiem i poznam zdumiony,
Żem stąd wyruszył butnie przed laty wieloma,
Pożegnawszy bez żalu rodzinne zagony,
(.....)
I zapłacę serdecznie tym największym płaczem,
W którym się, jak westchnienie, skra życia ulatnia.

Dwie kwestie nakładają się w utworze, komponując wielopoziomowy znaczeniowo obraz. Z jednej strony jest on wypełniony wizją zantropomorfizowanej chaty, która staje się — jak pisze Lichański — archetypowym wyobrażeniem matki, ziemi, kosmicznej Wielkiej Matki²⁰⁶, ale z drugiej odwołuje się właśnie do znamiennej symboliki powrotu. Chata wyznacza obszar święty, *środek świata*, do którego powrót jest świadectwem odnalezienia właściwego punktu odniesienia. Miejsce bowiem wyznaczone na budo-

²⁰⁶ S. Lichański: *Nie dla samych rymów są te rymy*. W: S. Ciesielczuk: *Wiersze...*, s. 13.

wanie domu to symbol — *centrum świata*. Zauważmy przy tym, że wyrażona zostaje przyszłość objawienia tej świętości. Człowiek wie, iż kiedyś powrót do tego „świętego miejsca” będzie przeżywał z dużą intensywnością. Ale ta świadomość indywidualna jest tylko pochodną świadomości zbiorowej, zakorzenionej w archetypie domu.

Przetnie mi kiedyś drogę wiejska, przysadzista
Chałupa.

Wędrówka staje się rodzajem pielgrzymki do miejsca świętego. Trud tego wędrowania werbalizowany jest dwukrotnie: najpierw zaraz na początku lirycznego wyznania: *idącemu [...] po twardych grudach trudów*; a potem: *Chałupa znojną uciążliwość kroków mych zatrzyma*.

W ten sposób poeta ewokuje archetypiczne znaczenie nie tylko domu, ale także prowadzącej doń drogi. Eliade tłumaczy to jakby naturalną tęsknotą człowieka do wyznaczania z ogromnej przestrzeni miejsc jednorodnych — tych, które będą stanowiły oparcie: „[...] objawienie się świętego obszaru pozwala na uzyskanie *punktu stałego*, zorientowanie się w chaotycznej przestrzeni”²⁰⁷. Dodajmy jeszcze, że sam proces jej wyznaczania ujawnia się i w innych utworach, przeciwstawiając środek całej zewnętrznosci.

Tutaj jest moja chata: cztery bielone ściany
I dwa niewielkie okna... Tutaj jest moja chata...
A tam zaczarowany, i znany, i nie znany,
I wciąż inaczej nowy rozciąga się krąg świata.
(*Tutaj jest moja chata...*)

Owo *tam* jest kuszące i czarowne, jest otwartą przestrzenią, w której istnienie daje poczucie swobody, ale istnienie w tym „zaczarowanym” i nieznanym świecie bywa rodzajem labiryntu, w którym znane przeplata się z obcym. Gdy pojawia się formuła: *To nie mój dom. Mego domu nie ma. Płonie w słońcu szorstką, złotą korą*. (*Sosnowiec 1929*) — będzie znaczyła po prostu, że dom jest gdzie indziej. Tak objawia się swoista dialektyka przestrzeni, charakteryzowana przez filozofa: „Droga, która prowadzi do *centrum*, jest pełna trudności, ale każde miasto, świątynia, każde miejsce zamieszkania znajduje się w centrum świata. Wejście do labiryntu i wyjście z niego — oto rytuał inicjacji *par excellence*, a jednak każdą egzystencję, nawet najmniej burzliwą, można porównać do drogi w labiryncie. Cierpienia i próby Odyseusza są legendą, a jednak każdy powrót do domowego ogniska jest powrotem Odyseusza do Itaki.”²⁰⁸ Świadomość tych powrotów jest wpisana we wczesną twórczość Ciesielczuka:

²⁰⁷ M. Eliade: *Sacrum...*, s. 55.

²⁰⁸ M. Eliade: *Traktat...*, s. 367.

Znów cię widzę, chałupo kochana,
 Chłopska chato, znana mi od dziecka.
 (.....)
 Powróciłem, matko moja droga,
 Jeszcze nieraz odejdę, by wrócić.

(*Wigilia*)

Chata staje się przedmiotem marzenia, a sposób jej przedstawienia świadczy o typie poetyckiej wyobraźni. Rozważania Bachelarda wyraźnie korespondują z tym, co z religii i mitów wyprowadza Eliade:

„Dom rodzinny dlatego odgrywa tak istotną rolę, że odpowiada nieświadomym inspiracjom głębszym, intymniejszym, że jest czymś więcej niż miejscem, gdzie zazналиśmy opieki, czymś więcej niż to, czym jest ciepło gniazda czy osłona nad płomieniem.”²⁰⁹ Dalej Bachelard pisze: „Dom najwcześniejszego dzieciństwa interesuje nas tak żywo, daje on bowiem świadectwo schronienia jeszcze dawniejszemu. W przeciwnym razie skąd brałoby się tak żywe u tylu marzycieli poczucie związku z chatką.”²¹⁰

Jest to oczywiście komentarz do tych spostrzeżeń, które poczynił Lichański²¹¹. Dodajmy však, że ten sposób kreacji przestrzeni, nazwanej przeze mnie za Eliadem świętą, jest wyraźnym uzupełnieniem kreacji świata przedstawionego w całym tomiku. Tytułowa *chata* staje się punktem centralnym, a świadomość człowieka wpisanego w tę przestrzeń ma wyrażenie charakter pierwotny w takim sensie, jaki wyznacza antropomorfizm całego przedstawienia. Świadomość symbolicznych kreacji ujawnia także korespondencja. List z 22 grudnia 1924 roku kończy Ciesielczuk przytoczeniem myśli Brzozowskiego, że „poezja musi być pojmowana jako twórcza autodefinicja człowieka”, następnie cytuje tłumaczony przez siebie wiersz Rilkego:

W pewnej wsi stoi ostatnia chatynka,
 Ostatnia jak ostatni dom na świecie.
 Biegnie powoli w dal i w noc się wrzyna.
 Mała wieś przejściem jest tęsknoty strugą
 pomiędzy dałą jedną oraz drugą.

²⁰⁹ G. Bachelard: *Wyobrażenia poetycka...*, s. 303.

²¹⁰ Tamże, s. 307.

²¹¹ Lichański pisze: „[...] proces identyfikacji wszystkiego, co istnieje, sięgnie w sferę materii nieożywionej, wyszukując w niej również elementy podatne na zabiegi psychizacji. W wierszu *Chałupa* rodzinna chata poety nie przestaje być sobą, przeobraża się w mityczną istotność o randze archetypu wiejskości (w sensie zarówno społecznym, jak i kulturowym) oraz macierzyństwa (w rozumieniu jak najszerszym). Por. S. Lichański: *Nie dla samych rytmów...*, s. 3.

Sam autor tłumaczenia komentuje: „Ten krótki wierszyk w [rkp. nieczytelny — E.J.] prostocie swej i zwięzłości zawiera w sobie głęboko ujęty symbol życia (wioskę), która z jednej dali się wynurza i w drugą podąża.”²¹²

Kreacja wiejskiej przestrzeni z punktem centralnym — chatą — staje się jeszcze jednym wyrazem archaicznej ontologii. I oczywiście można w tym utworze postrzegać wyłącznie konsekwencje wiejskiego pochodzenia poety, ale zbyt dużo tu elementów, „których realność wiąże się z funkcją powtarzania, naśladowania archetypu niebiańskiego”²¹³.

Chata i dom — symbolika dwu przestrzeni

Przestrzeń budowana wokół chaty jest otwarta i stanowi drogę, którą ma do przebycia zmierzający do niej wędrowiec. Z zadziwiającą konsekwencją w poezji tej przeciwstawia się chatę i dom. Nie są to wszak pojęcia tożsame. W obłokach są chaty i wyłącznie one sakralizują przestrzeń, a poetyka tej przestrzeni zdaje się jednorodna:

Wzdłuż wsi droga, jak szary i surowy rzemień,
(.....)
Chaty rozdzielane z ciepłych, słomianych ogaceń. (*Marzec*)

Ziemię czuć zapachem nocy,
(.....)
A tam oto, tam z daleka
Nocują chałupy wsi. (*Nocleg*)

Boże Narodzenie
Do **chat idzie**, by ludziom wnieść
Trochę niebnych woni. (*Prześtań wietrze*)

I wznoszę **złote ściany chat**, nowych pod księżycem; (*List*)

Stała **chata**, szła droga w swą drogę,
A za **chatą** czekał zmierzch skulony. (*Stała chata...*)

Gdy zechcę, do **chat zejść**, gdzie są ludzie prości,
Nacieszę się ich pracą, dobytkiem i zdrowiem. (*Knut Hamsun i lasy*).

Tych kilka przytoczeń sygnalizuje wszystkie znaczenia, o jakich mówi Bachelard. To jest dom zbudowany naprawdę na ziemi, dom wiejski, zasad-

²¹² Korespondencja w Muzeum Literatury w Warszawie.

²¹³ M. Eliade: *Sacrum...*, s. 49.

niczo różny od tego, który wybudowano na miejskim bruku; taki dom-chata wyraża całą gamę tęsknot człowieka do ziemi²¹⁴. Chata organizuje więc przestrzeń przyjazną, wyraża najintymniejsze poczucie więzi ze światem, stanowi miejsce dające poczucie wolności. Nic dziwnego, że nawet wówczas, gdy w niezwykle ekspresywnych zwrotach wyrażone zostaje przekonanie o niemożności jakiegokolwiek ograniczenia, chata pojawia się także. Mimo bowiem wielkiego do niej przywiązania nie jest ona miejscem stałego pobytu, lecz tylko punktem odniesienia, miejscem, do którego się wraca. W radosnym uniesieniu wypowiedzane słowa są jeszcze jedną egzemplifikacją takiego myślenia: *Kto jest wolny jak wicher w przestrzeni, w żadnej nie da się uwięzić chacie (Radość)*.

Wiersz pochodzi z tomiku *Pies kosmosu*, wypowiedź liryczna współgra zatem z całą poetyką lotu. Chata nie może prowadzić do jakiegokolwiek ograniczenia. Jeśli pojawi się motyw domu (domku), przestaje wyrażać tak jednoznacznie pozytywne sensy. Już w młodzieńczej *Wsi pod księżycem* jest wiersz pt. *Okno*:

Jak przez pryzmatu grube krystaliczne szkło,
Łamały się promienie w iskrzące kolory.
Rzucone na rozpięte za szybami tło,
Przesuwały się złudnie ranki, dni, wieczory.
Bawiłem się prześlicznie w **moim domku** sam,
Aż wreszcie zagrzmiął we mnie głos od pragnień krwawy:
Twe oczy się wpatrują tylko w piękny kłam,
Czas nadszedł, byś przewidział — dosyć tej zabawy!
Trzasnę w szyby, zaskomli szklany jęk jak pies,
Otworzy się na oścież okno, niby furta —
Wyskoczę w zmierzch od chłodnej rosy wilgny łez,
By wykąpać się w świeżych, rzeźwych prawdy nurtach!

Utwór przytoczony został w całości ze względu na jeden tylko element: *mój domek*, wyrażający sugestię zamknięcia, odcięcia od świata, życia w izolacji od prawdy. Widać tu znamienne dla romantyzmu ograniczenie przestrzeni, w której okno jest jednocześnie progiem i barierą dwu światów. Eitner pisze: „Tęsknota pociąga wzrok i uczucia w ów wielki świat pełen grozy, niepokoju i tajemnic, ale potrzeba bezpieczeństwa i ciepła zatrzymuje człowieka w chroniącym go pokoju, pozostawiając mu poczucie słabości i zawodu.”²¹⁵

Dokładnie odwrotnie jest u Ciesielczuka. Świadomość tej granicy budzi człowieka odważnego i żadnego prawdy nawet za cenę spokoju. Niebywale konsekwentne są te poetyckie kreacje, zwłaszcza jeśli przyjrzymy się kontekstowi domu w *Teatrze natury*; pojawia się tam tylko raz:

²¹⁴ Por. G. Bachelard: *Wyobraźnia poetycka...*, s. 315.

²¹⁵ J. Białostocki: *Ikonoografia romantyczna*. W: *Romantyzm*. Warszawa 1967, s. 85.

To nie mój dom. Mego domu nie ma. Płonie w słońcu szorstką, złotą korą. Fragment pochodzi z wiersza pt. *Sosnowiec*. T. Kłak wyraża się o tym wierszu z dużą aprobatą, wskazując na awangardową poetykę i odmienność językowej materii, z której utwór został zbudowany²¹⁶. Autor szkicu wskazuje na sytuację liryczną i sytuację człowieka tu przedstawionego, jako zjawisko zupełnie odrębne w tej twórczości. Oczywiście jest to prawda. Analiza językowa prowadzi do wnioskowania o momencie powstania utworu. T. Kłak skłonny jest uznać, że utwór powstał jako rodzaj przypomnienia zdarzeń sprzed lat kilku, dlatego data przy tytule wskazuje na rok 1929, podczas gdy utwór pomieszczono w tomiku z 1937 roku. Wnikliwe analizy autora szkicu przyjmują tu bez zastrzeżeń, chcę jedynie uzupełnić je pewnymi wnioskami, które nasuwają się, jeśli kontekstem dla tego utworu uczynimy rozważania Bachelarda o wyobraźni poetyckiej.

Przed wszystkim zatem stwierdzenie *To nie mój dom* jest oznaką obcości w świecie. Wszystkie elementy przestrzeni tu wykreowanej są wrogie, obce i przytłaczające: *kominy, kominy, kominy; tramwaje są jakby za długie; wieczory z czterech stron nabite śrutem; to nie mój dom; z tyłu kamienic obcość bucha oknami*.

Surowość świata, ograniczenie przestrzeni przedmiotami dla człowieka obcymi — to odmienny od dotychczasowego sposób kreacji świata. Świat przedstawiony jest nawet geograficznie dookreślony (*Sosnowiec, Przemsza*), co stanowi również rzadkość w poezji Ciesielczuka²¹⁷. Przedstawiony w awangardowej poetyce, wydaje się nie w pełni jasny, gdy przywołuje motyw domu w kontekście już wskazanym. T. Kłak stawia pytanie: „Czy należy zrozumieć, iż domem tym jest prześwietlone słońcem drzewo? Czy po prostu domem jest świat? W tym miejscu utwór zaczyna zatracać wyrazistość wizji i znaczeń.”²¹⁸ Chyba że spróbujemy rozwikłać je z zastosowaniem ustaleń G. Bachelarda, wynikłych z badania wyobraźni poetyckiej. Zamazanie wyrazistości następuje wskutek zastosowania dość nietypowej dla Ciesielczuka metafory metonimicznej:

(mój dom) płonie w słońcu szorstką złotą korą

— element kory jest tu metonimią drzewa. Przypomnijmy, że w budowaniu przestrzeni wzdłuż osi wertykalnej odgrywało ono zasadniczą rolę, kształtując kosmobiologiczną jedność człowieka i świata. Wskazałam w rozdziale pierwszym na istotną funkcję metafory synestezyjnej i na konstrukcję obrazu, w którym drzewa owocowe w swym procesie odradzania pełnią ważną

²¹⁶ Por. T. Kłak: *Sosnowiecki epizod...*, s. 170—182.

²¹⁷ Obszar geograficzny jest jeszcze tylko raz określony w wierszu pt. *Śpiew mrącego ostu*. Poza tymi dwoma utworami żaden szczegół geograficzny w poezji tej się nie pojawia.

²¹⁸ T. Kłak: *Sosnowiecki epizod...*, s. 175.

funkcję²¹⁹. Powiedziałam wówczas, że przedstawiane obrazy nie wyrażają jeszcze żadnych przesłanek etycznych, są natomiast wykładnią o charakterze ontologicznym. I oto w utworze o wyrażnie zarysowanej postawie etycznej podmiotu lirycznego ewokacja drzewa współbrzmi ze sposobem kreacji świata przedstawionego:

I tu nędza i rozpacz chodzą obok wesołych żołądków, a niebo — spokojne.
I tu ludzie piankę złudzeń oczami ssą z ekranów.
I tu może ból krajać duszę, może ziaren nakapać jej w rany.

Metafora metonimiczna *wesołe żołądkie* pojawia się w kontekście syntezy: *oczyma ssą*, by w ostatnim wersie spiętrzyć elementy personifikacją bólu. Ten typ metaforyki pojawia się dopiero w *Teatrze natury*:

Przejechał już, miażdżący tłumem kół, i przeszedł,
Depczący tłumem kroków, dzień i wieczór. Westchnął
Bruk uliczny, pod którym żywa ziemia ciecze
Strumykami wewnętrznych tajemnych szelestów.

(Bruk)

Trwa zysku z siłą praktyczne przymierze —
Co każe pieniądz, wykona żelazo —
Zysk siłę karmi, siła zysku strzeże
W świecie objętym mieszczańską zarazą.

(Mieszczański bies)

Metaforyka iście awangardowa z dominacją metonimii i personifikacji buduje wizję miasta za każdym razem jednakowo negatywną. I tylko w *Bruku* pojawia się element *żywej ziemi*, podobnie jak w wierszu *Sosnowiec* — *szorstka złota kora*. Oba odsyłają do wyobraźni wyrosłej z mistyki agrarnej, która determinuje docieranie do kosmicznego centrum. Świat przedstawiony we wszystkich przywołanych utworach jest utożsamiany z gwałtem, jaki zadano naturze, gwałtem tym boleśniejszym, że człowiek w nim funkcjonujący nie zawsze ma tego świadomość. Ma ją na pewno podmiot liryczny wierszy Ciesielczuka, podobnie jak i sam poeta. Jego bowiem świadomość zawsze powraca ku tej przestrzeni, jaka daje poczucie jedni człowieka i świata. Jest także powrotem z miejsc, które poczucia takiej harmonii nie dają.

Wróćmy zatem do metafory *domu* w utworze *Sosnowiec* — jej skomplikowanie jest konsekwencją sposobu odczuwania świata. Świat jest obcy,

²¹⁹ S. Czarnowski pisze o symbolice drzew owocowych, a zwłaszcza jabłoni, która koduje głębokie znaczenia wieczności i radości życia. Por. S. Czarnowski: *Warunki społeczne zmiany znaczenia symboli literackich*. W: Tenże: *Dziela*. T. 1: *Studia z historii kultury*. Warszawa 1956, s. 197—213.

więc poeta stawia pytanie jednoznacznie: *Ach, czemuż tylu kamienic obcość bucha oknami i płynie po schodach?*

Obcości kamienicy przeciwstawione zostaje metonimicznie przywołane drzewo, które na zasadzie kontrastu — jest moim domem, stając się wyrazem marzenia, tak ujętego przez Bachelarda: „[...] marzenie rodzące się w łonie drzewa nie ma kresu. Skoro mam tak znakomitą ochronę, znaczy to, że siła, która mi jej udziela, jest wszechmocna, rzuca wezwanie burzom i samej śmierci.” Dalej pisze filozof, przywołując autorów, których wyobrażenia go fascynuje: „Drzewo Bernardina de Saint-Pierre, podobnie jak drzewo Wirginii Woolf, to drzewo kosmiczne, wzywające do współuczestniczenia we wszechświecie.”²²⁰

Czy nie można by dodać do tego drzewa Stanisława Ciesielczuka, prowincjonalnego poety, o którego istnieniu nie mógł wiedzieć filozof francuski (bo i skąd)? Tenże poeta z dużą konsekwencją metaforyzował świat. Gdy odkrywał jego sposób bycia, gdy człowiek kreowany w poezji nosił wszelkie znamiona pierwotności — drzewo jawiło się jako wyraz związku człowieka z naturą i wszechświatem. Refleksja etyczna nie była wówczas potrzebna, sam sposób istnienia zgodny i harmonijny, wyrosły z pierwotnej siły życia, był etyczny. Moment, gdy następuje wyjście ze świata bliskiego, gdy przekroczona zostaje przestrzeń traktowana jako *par excellence* święta, musi zrodzić refleksję o charakterze etycznym.

Wyjście však z kręgu świata odbieranego jako centrum nie jest tożsame z zapomnieniem. Każdorazowe przywołanie domu jako chaty czy chałupy stanowi wyraz powrotu do miejsca bliskiego. Gdy jednak świat wydaje się tak obcy, że nawet metaforyka przybiera obce dla poety kształty, wówczas dom przybiera formułę metaforyczną, która może wydawać się dziwna, choć w gruncie rzeczy wyrasta z najbardziej dla tego poety naturalnego źródła. Drzewo-dom, do którego powrót jest wyrazem tęsknoty, ma niezwykle głęboką motywację. We wszystkich kulturach pojawia się ono w najrozmaitszych symbolicznych funkcjach. W kulturze skandynawskiej „jest centrum świata i podporą wszechświata”²²¹ — tu odkrywa się źródło kreacji czasoprzestrzennych w poezji Ciesielczuka. Tu także ujawnia się najgłębsza motywacja dla drzewa, metafory domu. Przejmuje ją poeta za pośrednictwem Hamsuna i znajdujemy tego świadectwo zarówno w poezji, jak i w korespondencji poety.

²²⁰ G. Bachelard: *Wyobrażenia poetycka...*, s. 321.

²²¹ M. Eliade: *Traktat...*, s. 261.

Drzewo-dom, czyli konsekwencje fascynacji Hamsunem

Trzy znaczące tytuły: *Miejsce pogrzebania*, z informacją o autorstwie Hamsuna, *Knut Hamsun i lasy* oraz *Las mnie zawołał*, są wyznacznikami sposobu kreacji przestrzeni, z którą bohater liryczny zdaje się bez reszty łączyć.

Gdzieś w lesie upadłszy, chcę odejść na zawsze,
Przed ludzi się wzrokiem w gęstwinie schowawszy,
By znaleźć nie mogli mnie wcale.

Ja jestem syn lasu — i zna mnie las bratni,
I las nie odmówi mej prośbie ostatniej:
Zielonej mi trzeba poduszki!

(*Miejsce pogrzebania*)²²²

Zostawcie mnie w spokoju, nie chcę waszej wrzawy —
Odejdźcie, wielcy ludzie, wzdęci głupią dumą!
Pójdę w lasy norweskie, by legnąć wśród trawy,
Przysłuchać się ptakom, drzew najmilszym szumom.

Serce obmyję w żywej, zielonej świeżości,
Będę wołał i śpiewał — echo mi odpowie.
Gdy zechcę, do chat zejdę, gdzie są ludzie prości,
Nacieszę się ich pracą, dobytkiem i zdrowiem.

(*Knut Hamsun i lasy*)

Kto mnie zawołał? Las mnie zawołał!
Rzucił mi w oczy gałęzi wiew.
Las mnie obkoczył, obrósł dokoła:
Gdzieżeś ty bywał, o bracie drzew?

(*Las mnie zawołał*)

Wszystkie trzy fragmenty są kreacją sytuacji powrotu do miejsca o wyraźnych cechach domu, ewokowanych albo rodzinnymi zależnościami: *jestem syn lasu*; *zna mnie las bratni*; albo sugestią jednoczenia: *legnąć wśród trawy*; *serce obmyję w żywej, zielonej świeżości*; *las mnie [...] obrósł*.

Ponadto w kontekście tym pojawia się chata, a więc motyw kodujący wszystkie znaczenia związane z sakralnością miejsca. W dwu pierwszych fragmentach sytuacja motywowana jest dodatkowo odejściem od świata wrogięgo:

²²² Jest to jeden z dwu tłumaczonych przez Ciesielczuka utworów Hamsuna, wyraźnie współgrający z kreacjami świata w utworach Ciesielczuka, dlatego przytaczam je obok siebie. Sądzę, że umieszczenie *Miejsca pogrzebania* Hamsuna w sąsiedztwie przytoczonych tu utworów własnych Ciesielczuka nie tylko wskazuje na fascynację dziełem norweskiego pisarza, lecz także sygnalizuje wspólnotę myślenia obu poetów.

Przed ludzi się wzrokiem [...] schowawszy,

[...] nie chcę waszej wrzawy —

Odejdźcie, wielcy ludzie, wzdęci głupią dumą!

Za każdym razem sytuacja przedstawiona ukazuje powrót w przestrzeń natury z wyraźnym odcięciem od przestrzeni cywilizacyjnej. Ten powrót wydaje się uzasadniony w kontekście tego, co powiedziałam o funkcji kreacji natury w młodzieńczych tomikach poetyckich. *Teatr natury* jest wyraźnym powrotem do domu, zwłaszcza gdy uświadomimy sobie, że dwa z przywołanych tekstów zawierają sugestię śmierci, która — tak ujęta — jest powrotem do źródeł. We wszystkich trzech utworach jest to powrót do miejsca jednoznacznie określonego jako las. Drzewo zyskuje więc te znaczenia, które nadaje mu mitologia wyrażająca mistyczne związki ludzi i drzew²²³.

Zostań, nie wracaj więcej do ludzi,

Zostań już tutaj, o bracie drzew.

Owo *tutaj* jest podkreśleniem przestrzennej konstrukcji, choć trzeba od razu zauważyć, że pojawia się także ewokacja czasu:

Chodź, zobacz siebie w czystych strumieniach,

(.....)

Twym własnym wzrokiem z *tych dawnych chwil*.

Tak oto powrót staje się odzyskaniem utraconego sposobu istnienia. Zwłaszcza wiersz *Las mnie zawołał* stanowi poetycki wyraz takiego myślenia, które jest znamienne dla wszystkich wierzeń związanych z mistyką ziemi. Eliade pisze: „Śmierć jest tylko zmianą sposobu bytowania, przejściem z jednej płaszczyzny do drugiej, ponownym scaleniem z uniwersalną macierzą [...], reintegracja dokonuje się przez zwykłą zmianę formy: zmarły człokształtny (*antropomorficzny*) staje się drzewokształtny (*dendromorficzny*).”²²⁴

Czas na kolejne podsumowanie. Zauważmy, że drzewo jako składnik kreowanej przestrzeni zmienia swe funkcje. Najpierw buduje przestrzeń wzdłuż osi wertykalnej, sakralizując ją, następnie wyznacza przestrzeń horyzontalną, wskazując jednocześnie na spójność całej koncepcji poetyckiej. W pierwszych tomikach poetyckich chata była środkiem, kodowała cały zespół znaczeń związanych z cyklicznymi powrotami do miejsca świętego, do centrum. Tym-

²²³ Powołuje się na te wierzenia A. Węgrzyniakowa, analizując jeden z ostatnich utworów J. Iwaszkiewicza pt. *Urania*. Por. A. Węgrzyniakowa: „*Urania*” — ostatnia modlitwa Jarosława Iwaszkiewicza. W: „Skamander”. T. 9: *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza. Interpretacje*. Red. I. Opacki. Katowice 1993, s. 75—95.

²²⁴ M. Eliade: *Traktat...*, s. 295—293.

czasem w *Teatrze natury* ośrodkiem takiej sakralizacji przestrzeni jest drzewo, metaforyzowane jako dom. Powrót do domu staje się jednocześnie powrotem do czasu, z którego człowiek wyszedł jakby na chwilę i powraca, by pozostać w nim na zawsze. Drzewo zatem jest jednym z tych elementów poetyckiej wyobraźni Ciesielczuka, które porządkują stosunki czasoprzestrzenne w jego poezji, choć może należałoby powiedzieć odwrotnie: najpierw przestrzenne, a później — jak to jeszcze zobaczymy — czasowe.



Wspomniałam na początku tych rozważań o inspiracji twórczością Hamsuna, sugerując, że metaforyka drzewo-dom wyrasta z mitologicznych wyobrażeń skandynawskich. Warto do tego wątku wrócić, by pokazać także przemianę w sposobie przedstawiania i remodelowania myśli norweskiego noblisty w twórczości Ciesielczuka.

Już tomik *Wiś pod księżycem* przynosi utwór pt. *Knut Hamsun*. Pojawia się tu motyw leśnej drogi, całowanej *ustami ciepłymi*, jest labirynt życia, z którego jednak człowiek wychodzi zwycięski:

Srogie, srogie jest życie — lecz życie jest piękne.
Jest szczere złoto w sercu — jest miedź w głębi ziemi.
Na środku leśnej drogi wzruszony uklękne
I pocałuję drogę ustami ciepłymi.

I dalej skomplikowanie świata wydaje się czymś naturalnym, a pył na drodze i gwiazda na niebie mają być strażnikami całego ładu przestrzeni, w której to, co niebiańskie, odbija się jak w zwierciadle w ziemskiej istności.

Jeśli wiedzieć chcesz, czemu wszystko tak wypadło,
Spytaj pyłu na drodze, spytaj gwiazd na niebie.
Przyjacielu, chodź, wyjmę z kieszeni zwierciadło,
Słońcem na twarz ci chlusnę — i oświecę ciebie.

Jedynie tytuł wiersza — *Knut Hamsun* — może wydawać się zaskakujący. Nazwisko skandynawskiego twórcy jest tu przede wszystkim wskazówką, gdzie szukać znaczeniowego, lepiej — interpretacyjnego kontekstu wiersza. Przywołani bohaterowie (*Porucznik Glahn nad Ewą nieżywą się schylił*) wskazują na powieść pt. *Pan*, a ostatnie słowa wiersza są prawie cytatem z powieści *Radość ostatnia*: „Przyjacielu, pójdz tu, a wyjmę zwierciadło z kieszeni i oświecę cię, przyjacielu drogi.”²²⁵

²²⁵ K. Hamsun: *Radość ostatnia*. Warszawa MCMXX, s. 3. Należy przypuszczać, że odesłanie do twórczości Hamsuna w utworze poetyckim wynikało ze świadomości, iż twór-

Knut Hamsun zostaje tu przywołany jako ten, dla którego natura jest strażniczką całej ludzkiej etyki, a zafascynowany jego twórczością poeta ujmuje w lapidarny sposób to, co wyczytuje z dzieła noblisty. Natrafiamy na rzadką okazję wskazania wypowiedzi Ciesielczuka i uchwycenia na jej podstawie pewnej ewolucji w wyborze i przetwarzaniu myśli Hamsuna. Oto w liście, prawdopodobnie z 13 lipca 1925 roku, pisanym do Stanisława Autuchiewicza²²⁶, znajdujemy takie zwierzenia: „Czytałem niedawno powieść Hamsuna *Radość ostatnia* — doprawdy zwykła to w porównaniu z literacką wymyślnością ludzi atramentu, a przecież w prostocie swej i głębi jednocześnie cudowna książka. Z [rkp. nieczytelny — E.J.] lirycznych ustępów zwróconych wprost do czytelnika i najpiękniejszych dwa przytoczę.” Dalej następuje przytoczenie fragmentów, które dla naszych rozważań są bardzo istotne:

„Jeśli mi stawiasz duchowe kwestie i chcesz mnie w kąt zapędzić, to odpowiadam ci na przykład tak tylko: Bóg oto źródło — a ludzie — punkty i płatki we wszechświecie. Dalej też nie zaszedłeś, lecz jeśli posuniesz się tak daleko, że zapytasz mnie, co to jest wieczność, to doszedłem w tem do tego, co i ty, i odpowiem: Wieczność to jeno niestworzony czas, zgoła niestworzony czas. Przyjacielu, pójdz tu, a wyjmę zwierciadło z kieszeni i oświecę cię, przyjacielu drogi.”

Głęboko widać zapadła ta myśl w świadomość poety, skoro przytoczona została jako finalny element wiersza w nie zmienionej prawie postaci. Trzeba zatem postawić pytanie o znaczenie całego splotu przywołań z Hamsuna. Mniej lub bardziej jawnie wskazuje poeta na trzy powieści: *Błogosławieństwo ziemi*, *Pan* i *Radość ostatnia*²²⁷. Wszystkie one przynoszą wizje

coś tego pisarza jest znana i czytana przez polskiego odbiorcę. Świadectwem recepcji Hamsuna jest duża liczba tłumaczeń w okresie międzywojennym (por. przypis 79). Tu warto dodać, że równie wiele było tłumaczeń w okresie poprzedzającym odzyskanie niepodległości. Na łamach „Prawdy” w latach 1891—1892 ukazywały się przekłady Malwiny Posner, a następnie w latach 1903—1904 Józefy Klemensiewiczowej, oprócz fragmentów *Głodu* tłumaczono opowiadania. Do 1918 roku najczęściej pojawiały się tłumaczenia z Hamsuna na łamach: „Tygodnika Słowa Polskiego” i „Lwowskiego Tygodnia”, a nie były to jedyne czasopisma drukujące utwory tego pisarza. Ponadto od roku 1892 do 1938 ukazały się cztery wydania *Głodu*, trzy wydania *Włóczęgi* (*Vagabondsoger*), jedno wydanie utworu zatytułowanego *Włóczęgi* (oryg. *Landstrykere*), trzy wydania *Pana* i dziesiątki opowiadań w różnych czasopismach. Por. E. Suchodolska, Z. Żydanowicz: *Bibliografia polskich przekładów z literatury pięknej krajów skandynawskich...* Jak widać, odesłanie do twórczości Hamsuna mogło być motywowane świadomością dużej znajomości jego dzieła wśród czytelników.

²²⁶ List znajduje się w posiadaniu pani mgr A. Wszolek.

²²⁷ Paralelnie z wątkiem pracy na roli rozwija się w *Błogosławieństwie ziemi* wątek handlu miedzią górą. Połączenie ich wydaje się wyrastać z tego samego kręgu mitów o sakralności Ziemi-Matki. Eliade podaje, że „bardzo wcześnie napotykam wyobrażenia, zgodnie z którymi rudy dojrzewają w brzuchu Ziemi, jak embriony. [...] Górnik i hutnik ingerują w przebieg podziemnego dojrzewania: przyspieszają rytm rozwoju, współdziałają z naturą.” Por. M. Eliade: *Kowale i alchemicy*. Warszawa 1993, s. 6.

człowieka, którego najtrafniej chyba można określić mianem „człowieka natury”; przy czym bohaterowie *Pana i Ostatniej radości* świadomie do niej powracają, by odnaleźć jakby samych siebie. Izak — bohater *Błogosławieństwa ziemi* — nigdy od niej nie odszedł. Kreacje te łączą w sobie symbolizm wiecznego związku człowieka i natury z przekonaniem o zbawczej roli tej ostatniej. Natura w powieści Hamsuna pełni funkcje wyrażnie sakralne, jest miejscem, do którego powraca człowiek, by odnajdywać harmonię z samym sobą. Natura staje się rodzajem zwierciadła, objaśniającego człowiekowi jego sposób istnienia. W młodzieńczym wierszu Ciesielczuka, nawiązującym do idei wpisanych w twórczość Hamsuna, właśnie ta kwestia jest najważniejsza, skoro utwór kończy się przywołaniem fragmentu z *Radości ostatniej* i zapowiada rodzaj iluminacyjnego olśnienia: *Słońcem na twarz ci chlusnę i oświecę ciebie*.

Ważny dla norweskiego noblisty problem czasu nie jest w utworze Ciesielczuka jeszcze werbalizowany, choć — jak widać z przytoczeń korespondencji — zostaje wyrażnie już zauważony. Konsekwencje odczytań problematyki czasu i zakorzenienia tej twórczości w skandynawskiej mitologii uwyraźnią się głównie w *Teatrze natury*.

Wszystkie aluzyjne nawiązania do Hamsuna są ponadto ważnym, jak się zdaje, argumentem, przemawiającym za słusznością podjętego tropu badawczego poezji Ciesielczuka. Zakorzenienie bowiem tej twórczości w pierwotnej mitologii najpełniej ujawnia się zwłaszcza w utworach nawiązujących bezpośrednio do twórczości Hamsuna. Idąc tropem elementów przywołanych w *Miejscu pogrzebania* (utwór autorstwa Hamsuna, którego Ciesielczuk jest tłumaczem), docieramy do zasadniczych znaczeń i symboli mitologii germańskiej i skandynawskiej:

O, nie daj mi, Stwórco, w pościeli z poduszką,
W białiznie pod kołdrą umierać na łóżku,
(.....)
Gdzieś w lesie upadłszy, chcę odejść na zawsze.
(.....)
Wiewiórka głowinę swą na bok przechyli
I na mnie dziecinnie popatrzy przez chwilę
Oczami jak czarne wisienki.
(.....)
Spoglądasz — a orzeł porывa mój szkielet,
Dziób mocny najgłębiej wbijając.

Wiewiórka i orzeł dookreślają drzewo, pod którym ma nastąpić powrót do pierwotnego miejsca pobytu. Jest nim jesion Yggdrasil, w mitologii germańskiej oś świata. „Pod tym drzewem bogowie sprawowali sądy każdego dnia. Miało ono trzy korzenie podtrzymujące je z trzech stron. Pod jednym z nich mieszkała Hel, bogini śmierci, pod drugim przebywały złe karty trole, pod

trzecim ludzie. [...] Na konarach jesionu siedziała **wiewiórka**, która wszystko, co powiedział jej **orzeł**, przekazywała czarnemu smokowi.”²²⁸ [podkr. — E. J.]

Taki opis drzewa koresponduje z elementami świata przedstawionego w wierszu, chociaż dość słabo jeszcze motywuje prośbę, sformułowaną w lirycznym przekazie. Jest ona w jakimś sensie skierowana do bogini śmierci, mieszkającej pod jednym z konarów, ale występujące w tym utworze określenie *Ja jestem syn lasu* prowadzi do jeszcze wcześniejszych, wchłoniętych z czasem przez Germanów wierzeń celtyckich. S. Czarnowski przywołuje boski jesion mitologii skandynawskiej w kontekście i jako odpowiednik Drzewa Ziemi Żyjących, które rozstacza „swoją cień nad tym szczęśliwym krajem, gdzie przebywają bogowie i gdzie dusze zmarłych oczekują ponownego wcieleń”²²⁹. Oto bowiem, jak sądzi znawca wierzeń celtyckich J. Vendryes, „niektóre rody i plemiona celtyckie mogły wyprowadzić swe mityczne pochodzenie od drzew”, czego świadectwem są nazwiska w tłumaczeniu oznaczające: Syn Lasu, Syn Olchy czy Syn Głogu²³⁰. A zatem, Ja, *Syn Lasu*, w nim mający swe źródło, powracam jak do domu. W ten sposób czas śmierci jest jednocześnie powrotem do miejsca, z którego rozpoczęła się wędrówka. Las pełni tu funkcje analogiczne do tych, jakie spełnia dom, przygarniający wędrowca po uciążliwej drodze. Syn czy brat lasu to zawsze ten, który znajduje w nim swe schronienie. Las jako miejsce mistycznego związku człowieka i natury, w ujęciu Hamsuna odsyłający do mitologii skandynawskiej, w podobnej funkcji pojawia się w utworze Ciesielczuka.

W spokojnym chłodzie serce swe umy,
W świeżości moich ranków i ros —
Słuchaj, jak mówią liściaste szumy:
Szczereż zieleni poznajesz głos?

Chodź, zobacz siebie w czystych strumieniach,
Chodź, usłysz siebie w śpiewaniu wilg.

²²⁸ S. Piekarczyk: *Mitologia germańska*. Warszawa 1979, s. 83—84. Autor tej książki, ujednoliciając terminologię, pisze o mitologii germańskiej, choć ma świadomość istnienia w jej obrębie wielu odmian, wśród których jest i skandynawska. Dla tych rozważań ważne są wstępne ustalenia autora, który podaje, że „praojczyzną Germanów była południowo-zachodnia Skandynawia i Półwysep Jutlandzki. Na długo przed początkiem naszej ery, około 1200 roku, Germanie, wypierając Celtów, przesuwali się na południe.” (s. 15). Trzeba zatem uświadomić sobie, że w utworze Hamsuna mamy do czynienia nie tylko z odesłaniem do wierzeń skandynawskich, lecz także z przywołaniem echa wcześniejszych wierzeń celtyckich, co jest uzasadnione mieszaniami kultur. Poza tym, jak wynika z ustaleń Eliadego, w kulturach często od siebie odległych, występują motywy i symbole bardzo podobne. Do takiej właśnie uniwersalnej symboliki jest zaliczane drzewo.

²²⁹ S. Czarnowski: *Studia z dziejów kultury celtyckiej*. W: Tenże: *Dziela*. T. 3. Warszawa 1956, s. 180—181.

²³⁰ J. Gąsowski: *Mitologia Celtów*. Warszawa 1978, s. 67—69.

Strumień ci spojrzysz wzrokiem jelenia.
 Twym własnym wzrokiem z twych dawnych chwil.
 (Las mnie zawołał)

Na szczególną uwagę zasługują podkreślone fragmenty. Najpierw powraca w nowej konfiguracji romantyczna teoria odbić. Utwór sugeruje powrót do miejsca, ale i do czasu pierwotnego, który jest wieczny, a więc stały, niezmienny i dlatego odbicie pozostaje nie zmienione. Utrwaliło się — toteż czas powrotu do miejsca jest jednocześnie odzyskaniem tamtego wzroku²³¹.

Zaproszenie przez las do odnalezienia się w swych własnych odbiciach, w czystych strumieniach i wzroku jelenia jest wyraźnym przywołaniem mitologii dawnych Skandynawów o kraju zmarłych, do którego sący się z rogów łośia Eiktyrnira sok do źródła Hvergelmir. Ze źródła tego biorą początek wszystkie rzeki. Łoś, by zamknąć już ten mitologiczny związek, żywi się liśćmi z drzewa Laradr²³².

Utwór Ciesielczuka szczególnie wyraźnie podkreśla powrót w przestrzeń bliską i przyjazną, choć nie można nie zauważyć ewokacji czasu: *zostań już tutaj o bracie drzew*; ale także: *zobacz siebie [...] z twych dawnych chwil*.

Śmierć — powtórzmy — jest sposobem zmiany formy człekokształtnej na drzewokształtną. Tak zatem jak w młodzieńczej twórczości przywołanie patronatu Hamsuna było wyłącznie wskazaniem natury, jako zwierciadła człowieczej istności, tak w poezji dojrzałej jest ono podstawą budowania systemu ontologicznego. Byt w tym ujęciu jawi się w dwu zmiennych formach: tej, która jest konsekwencją wyodrębnienia ze świata natury i przyjęcia obcych człowiekowi form cywilizacyjnych, oraz tej, która jest konsekwencją reintegracji przez śmierć. Ten sposób myślenia ma źródło w fascynacji myślą Hamsuna. Poetycka refleksja nad nią prowadzi do swoistego dialogu z norweskim noblistą.

Aby dialog ten wyraźnie uchwycić, zajrzyjmy raz jeszcze do prywatnej korespondencji — cytowanego już listu z 13 lipca 1925 roku, w którym przytoczone zostały dwa fragmenty z *Ostatniej radości*. Drugi cytat przedstawia rodzaj mistycznego przeżywania natury: „W tej chwili stoję z kimś w cztery oczy i nieco później widzę grzbiet znikający w lesie. — To Bóg, myślę. Stoję tu, nie myślę, nie śpiewam — widzę tylko. Czuję, jak zjawisko wypełnia całe moje oblicze. To był Bóg — myślę.”²³³

²³¹ Istota powrotu do wieczności wyjaśniona zostanie w ostatnim rozdziale, przywołam wówczas i ten utwór.

²³² Omawiam na podstawie: M. Haavio: *Mitologia fińska*. Przekł. J. Litwiniuk. Warszawa 1979, s. 395.

²³³ Słowa te cytowane są za: K. Hamsun: *Radość ostatnia...*, s. 47.

Młodzieńcze *Chaty w obłokach* przyniosły wiersz *Knut Hamsun*, zamykający się cytatem z *Ostatniej radości* sugerującym, że natura może być rodzajem iluminacji człowieka. W dojrzałym *Teatrze natury* utwór *Knut Hamsun i lasy* kończy się tak brzmiącą zwrotką:

I nagle, jak już nieraz, w śródleśnej pomrocy
Ujrzę grzbiet, znikający za zasłoną drzewną,
Niepojęte zjawisko wypełnia mi oczy —
To był Bóg — powiem sobie — to był Bóg na pewno!

Mamy tu znów wyraźnie aluzyjne przytoczenie utworu, którym fascynacja jest w liście zwerbalizowana. Obserwujemy wszakże zasadniczą zmianę w interpretacji tej powieści. Natura nie jest już jedynie zwierciadłem. Staje się sposobem przeżywania mistycznego z nią związku. Staje się sposobem odnowienia człowieka:

Zachłysnę się lasami i poczuję może,
Jak się wielkie żelaza znów żarzą w mej duszy!

To bohater *Ostatniej radości* powrócił do lasu, by odnowić siebie, odkryć w sobie dawną moc, i kilkakrotnie podkreśla poszukiwanie „wielkiego żaru żelaza”. On także wypowiada słowa, które świadczą o wyborze samotności, jako sposobu życia, a jednocześnie o mistyczności związku z naturą: „Wzniosłość, realność samotności i mroku, one sprawiają, że wszystko to jest niezbędne. I nie tylko dlatego, że jeno samego siebie znieść można, usuwa człowiek innych. To mistyczność nas wabi, wszystko szumi ku nam z tak daleka, chociaż jest blisko: jest siła w łonie wszechobecności. To jest snadź Bóg — jest się samemu ogniwem wszystkiego.”²³⁴

Ten sposób myślenia jest ogniwem w poszukiwaniu miejsca, które dałoby człowiekowi ocalenie. W poezji Ciesielczuka — mimo jego fascynacji naturą — uwaga skupiona jest na człowieku, podczas gdy naturalizm Hamsuna prowadzi tego pisarza do fascynacji faszyzmem.

O tym, jak bardzo dobrze znał i rozumiał Stanisław Ciesielczuk twórczość Hamsuna i jak zasadniczo z nim polemizował, świadczy artykuł drukowany w „Nowej Kwadrydze” w 1937 roku, który napisał poeta w chwili, gdy wiedział już, że Hamsun aprobeuje faszyzm. Ciesielczuk pokazuje stałość sądów i konsekwencje upartej postawy, odrzucającej wszystko, co odległe od natury. Píše on: „Wiara w naturę oznacza niewiarę w człowieka i jego myśl. Jest w tym niewątpliwy irracjonalizm, że człowiek może założyć sobie taką koncepcję natury, by nie wierzyć w siebie [...]. Na przykładzie Hamsuna doskonale widać, że kto nie stoi po stronie człowieka i myśli

²³⁴ Tamże, s. 97.

ludzkiej, ten nie może być demokratą. Każdy wróg demokracji wierzy w naturę. [...] Szczerłość i odwaga Hamsuna stają się zupełnie zrozumiałe, gdy się zważy, że rozwijał się on w warunkach demokratycznych. Jasna rzecz, że w innych warunkach nie mógłby być tak wspaniale sobą. Nieporozumienie polegało na tym, że autor *Pana* przejściową formę demokracji uznał za jej treść zasadniczą. Cóż więc dziwnego, że dał się uwieść, dosłyszananemu w przeciągłym szumie lasów, głosowi pogańskiego bożka.”²³⁵

Sądy poety o Hamsunie są ważne ze względu na uchwycenie zasadniczej różnicy w rozumieniu natury przez obu twórców. Dla Hamsuna jest ona wszystkim, do tego stopnia, że nawet zbrodnia, sprowokowana przez porucznika Glahna, dokonana na nim samym, pozostaje czymś naturalnym, nie zasługującym na potępienie i karę. To właśnie o poruczniku Glahnie Ciesielczuk pisze, że daje się uwieść głosowi pogańskiego bożka. Dla Hamsuna jest on ciągle żywym objawieniem natury, dla Ciesielczuka natomiast — zastygłym w micie „kosmatym Panem pogańskim”, którego grę na fletni słyszą wyłącznie zakochani. Zakochani w sobie — nie w naturze.

Pan

Melodia żeglowała tryką skrzydlatą,
Pluskała coraz dalej — doskonała, jasna —
Odziana w piękną drzącą niepowrotną światłość,
Aż w ciszy horyzontu jako mit zagasła.

Zagasła, ale nieraz słyszą zakochani,
Gdy noc się jak czeremcha nad światem rozświeciła:
Pijany lasem, ziemią, dzikimi gwiazdami,
Kosmaty Pan pogański gra w dali na fletni!

Tytuł wiersza — *Pan* — w kontekście tego, co powiedzieliśmy, odsyła do powieści Hamsuna pod tym samym tytułem²³⁶. Czyni to w sposób wyraźnie polemiczny. Bohater powieści, porucznik Glahn, jednocześnie narrator pierwszej części utworu, żyje w swoistej symbiozie z naturą, a figurka mitycznego bożka zajmuje w jego surowo wyposażonej chacie

²³⁵ S. Ciesielczuk: *Społeczne oblicze Hamsuna*. „Nowa Kwadryga” 1937, nr 2.

²³⁶ Mam pełną świadomość, że postać mitycznego Fauna, który do naszej kultury przeniknął głównie za pośrednictwem mitologii greckiej i rzymskiej, była częstym motywem poezji młodopolskiej. D. Opacka-Walasek pokazała, jak tę młodopolską materię wykorzystał w 1913 roku Tuwim, zapowiadając „epokę skamandryckiego witalizmu” w utworze pt. *Pan*. Ta zbieżność tytułów znów może zdawać się nawiązaniem do poezji Tuwima. W poetyce obu wierszy brak wszakże elementów strukturalnych, które pozwoliłyby na wskazanie intertekstualnych zależności. Por. D. Opacka-Walasek: *O „Panu” Juliana Tuwima. Analityczny żart historycznoliteracki*. W: „Skamander.” T. 8: *Szkice i interpretacje*. Red. I. Opacki. Katowice 1991, s. 107—120.

miejsce tak eksponowane, że zjawiający się goście zwracają na nią uwagę. „Doktor i tym razem nie był zbyt szczodry w słowach; gdy jednak wzrok jego padł na mój rozek do prochu z figurką Pana na wierzchu, począł objaśniać mit o Panie.”²³⁷ Ten fragment jest w powieści jedynym elementem, wskazującym na mit. Nie przytacza się objaśnień doktora, bo nikt ich nie słucha. Bohaterowie tej powieści wykreowani są w takiej bliskości natury, że chwilami sami przypominają jakby postaci wyjęte z mitu. Do tego nastroju zdaje się nawiązywać pierwszy wers utworu Ciesielczuka:

Kiedy mu płomień życia — żal radością zwalczył,
Grał nocom, góróm, lasom pod lustrem miesiąca.
Płynęła mu przez gęsto owłosione palce
Piskorzami trzciniowa fletnia fałująca.

Na uwagę zasługuje najpierw wyraźnie wyeksponowany wskaźnik temporalności *kiedy*, sygnalizujący czas rozpoczęcia gry na trzciniowej fletni. To moment, gdy z żalu po odejściu Syrinks, zamienioną na jej własną prośbę w trzcinę, Pan zakochany w niej, robi sobie siedem piszczałek, tworząc swą słynną fletnię²³⁸. Żal po stracie ukochanej, która go nie chciała, „zwalczony zostaje” dopiero po powrocie do ojczystej Arkadii. „W swoich górach czuł się prawdziwym panem. Wieczorami, po łowach, kładł się nad brzegiem potoku i grał na fujarce. Żaden ptak nie mógł dorównać słodkiej melodii tego instrumentu, w którym płakała smutna dusza nimfy Syrinks.”²³⁹

Powrót do Arkadii, do miejsca, w którym się urodził, przypomina rodzaj powrotu do domu, z którym czuje się zjednoczony. O podobnym powrocie mówi porucznik Glahn, który chwilami uosabia tego pogańskiego bożka: „[...] rwie tęsknota, pragnienie ucieczki — dokąd, sam nie wiem, byleby jak najdalej, może do Afryki, do Indii. Ponieważ do lasów przynależę i do samotności.”²⁴⁰

Pierwszy wers utworu Ciesielczuka łączy w sobie sytuację mitycznego Pana z sytuacją bohatera powieści Hamsuna. To on przyznaje się do nastrojów przeżywanych w wielkim zbrataniu z naturą, gdy płomień życia radością zwalcza żal: „Nastrój lasu rozkołysał moje zmysły, płakałem z miłości i byłem nad wyraz szczęśliwy, rozpląnałem się w dziękczynieniu. Lesie mój dobry, ojczyzno moja, ukojenie boże, pozdrawiam cię z głębi serca.”²⁴¹

²³⁷ K. Hamsun: *Pan*. Tłum. Cz. Kędziński. Poznań 1959, s. 17—18.

²³⁸ Por. J. Parandowski: *Mitologia*. Poznań 1987, s. 92—93.

²³⁹ Tamże, s. 93.

²⁴⁰ K. Hamsun: *Radość ostatnia...*, s. 128.

²⁴¹ Tamże, s. 71—72.

Tak uwodzi głos lasu, głos pogańskiego bożka, który dyktuje zachowania wyraźnie naturalistyczne²⁴².

Tu ujawnia się zasadnicza różnica w rozumieniu natury przez Hamsuna i Ciesielczuka. Dla pierwszego jest ona ciągle żywym i jedynym strażnikiem niezmienności życia: wyznacza nie tylko cykle egzystencji człowieka, ale określa je jako element własny. Dla drugiego natura stanowi ważny element świadomości. Dla Hamsuna zatem człowiek jest elementem natury, podczas gdy w ujęciu Ciesielczuka natura została przede wszystkim zhumanizowana. Nic więc dziwnego, że melodia grana przez kosmatego bożka jest „daleka, doskonała, niepowrotna i jako mit zagasła”.

Hamsun traktował naturę jako jedyny byt, którego zasady pragnął przenieść w nie zmienionej formie na życie człowieka. I w tym dostrzegł Ciesielczuk nieporozumienie, a także przyczynę fascynacji norweskiego noblisty ideologią faszyzmu²⁴³. Ciesielczuk postrzega byt w dwu odmiennych formach. Pierwsza dana jest człowiekowi z jego człowieczeństwem; druga jawi się jako rodzaj ratunku przed dramatem egzystencji. Jest to forma powrotu, może swoistej metamorfozy, polegająca na odnalezieniu tego, co na czas życia zostało przed człowiekiem zamknięte. W poezji Ciesielczuka natura staje się rodzajem ratunku i stąd jej ważne miejsce w budowaniu systemu ontologicznego. Takie myślenie o „powrocie” jest zasadniczym elementem budowania wizji wieczności w tej poezji. Stanowi zatem jeden z wyznaczników świadomości czasu w twórczości poety.

²⁴² Bohater powieści czuje się dobrze wyłącznie w świecie natury, przestrzega wyznaczonych przez nią pór polowania na poszczególne gatunki zwierząt, według nachylenia drzew i traw rozpoznaje czas, a wszelkie jego zachowania w świecie objętym kulturowymi nakazami są niezgrabne i świadczą o braku ogłady. Nie tu miejsce na odrębną interpretację powieści Hamsuna. Dla naszych však rozważań konieczne jest uzmysłowienie tej niezwyklej fascynacji naturą, która prowadzi pisarza, jak to zauważa Ciesielczuk, do negacji człowieka.

²⁴³ S. Ciesielczuk: *Spoleczne oblicze Hamsuna...*

OD ŚWIADOMOŚCI PRZEMIJANIA KU ŚWIADOMOŚCI OCALANIA

Rozważając zagadnienia konstrukcji przestrzeni, wielokrotnie sygnalizowałam problematykę czasu. Obie te kategorie stanowią ważny element strukturalny poezji Stanisława Ciesielczuka i ujawniają typ wyobraźni poetyckiej. Pokazałam już, jak sposób budowania „kosmicznej” czasoprzestrzeni stanowi wyraz świadomości człowieka w tę przestrzeń wpisanego. *Chaty w obłokach* i w dużej mierze *Wieś pod księżycem* ujawniają wyraźnie pierwotną świadomość zakorzenioną w mitologii agrarnej; *Pies kosmosu* natomiast buduje świadomość historyczną. Przypomnijmy jednak, że już *Pieśń o niebieskim pędzie* i *Zwiastowanie* stanowią zapowiedź odmiennego ujęcia czasu, a co się z tym łączy — i świadomości człowieka.

J. Brzękowski, pisząc o konieczności „nasycenia” poezji czasem, definiuje „czas poetycki” jako „poczucie trwania i stawania się wyobrażonych elementów lub całych systemów wyobrażeniowych. Czas jest więc integralnym składnikiem poetyckiego wyobrażenia, a przez to i wyobraźni.”²⁴⁴

Głazy i struny są tomikiem, który wskazuje na ewolucyjną przemianę tematu²⁴⁵ i kategorii czasu. Zapowiedzią sposobu kategoryzacji i ujęć te-

²⁴⁴ J. Brzękowski: *Czas poetycki*. W: *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*. Kraków 1976, s. 69. J. Kwiatkowski, przywołując szkice Brzękowskiego, zwraca uwagę na nowoczesność ujęcia problematyki czasu przez poetę i teoretyka awangardy. Por. J. Kwiatkowski: *Literatura Dwudziestolecia...*, s. 35—36.

²⁴⁵ Podczas omawiania problematyki czasu punktem wyjścia jest sama poezja S. Ciesielczuka, w której daje się zauważyć wieloaspektowość tego problemu. Ujęcia będą więc dotyczyły czasu jako tematu, zasady konstrukcji utworu i kategorii. O kategoryalności pisze W. W. Iwanow, rozróżniając czas mitologiczny, wyrażany w postaci czasu cyklicznego i czas historyczny, który ma przede wszystkim charakter linearny. Podstawą zatem porządkowania jest to ujęcie, które wydaje się logiczne i sensowne w odniesieniu do poezji Ciesielczuka. Por.

matu czasu znamiennych dla trzech ostatnich tomików jest cykl pt. *Fale z Psa kosmosu*. Różnica wobec ujęć wcześniejszych jawi się w zmianie metaforyki. Wskazując na kategorię czasu mitycznego w pierwszym tomiku, podkreślałam wielokrotnie synestezyjny charakter metafory oraz bardzo znamienne dla opisu antropomorficzne ujęcia i wynikający stąd sensualizm w sposobie wyrażania czasu, prowadzący do nadmiernej hiperbolizacji²⁴⁶.

Człowiek wpisany w tę poezję istnieje tak, jak charakteryzowany przez Pouleta człowiek russoistyczny: „Jest w całokształcie swego istnienia zarazem bierny i czynny [...] w owym czystym wrażeniu zmysłowym, będącym równocześnie czystą aktywnością i poczuciem istnienia, człowiek znajduje doskonale szczęście. Nie ma w nim żadnej sprzeczności: jego ja wypełnia cały świat, a świat wypełnia jego ja. Żyje sam w sobie i na odwrót natura żyje w nim.”²⁴⁷ W żadnym z utworów dwu pierwszych tomików nie pojawia się dramat przemijania, jest natomiast zgoda z trwaniem całej natury:

Wszechświat ma zawsze serca kształt —
A my, jak małe krople krwi,
Krażemy, roznosimy żar
Żyłami nocy albo dni.
I tak płyniemy poprzez czas
W ogromnym życiu drobnym życiem —
Zabija nas i stwarza nas
Potężne tego serca bicie.

(Krople)

Czas tworzą tu pojęcia, które sugerują cykliczne przemiany: *noc — dzień; zabija — stwarza*, a ten sposób trwania nie wykracza poza jedność kosmobiologiczną, która wyrażona jest w utworach dzięki kompozycji przestrzeni wzdłuż osi wertykalnej. I tak jak serce i sensualistyczna kropla krwi jest metaforą czasu i przestrzeni w ujęciu — by tak rzec — biologicznym,

W. W. Iwanow: *Kategoria czasu w sztuce i kulturze*. W: *Ruch, styl, konwencja*. Wybór i wstęp M. Głowiński. Warszawa 1977, s. 242—287. Ponadto inspirujące dla rozważań są rozprawy: J. Le Goff: *Od czasu średniowiecznego do czasu nowożytnego*. Przekł. A. Frybes oraz G. Patero: *Pojmowanie czasu w chrześcijaństwie*. W: *Czas w kulturze*. Wyb. i oprac. A. Zajackowski. Warszawa 1988, s. 357—402; G. Poulet: *Metamorfozy czasu*. Warszawa 1977. Opisując i interpretując sposoby ujęcia zagadnień temporalnych w tej poezji korzystam z Ingardenowskiej koncepcji, jako zasady konstrukcji utworu. R. Ingarden: *Perspektywa czasowa w konkretyzacji literackiego dzieła sztuki*. W: *Tenże: O poznawaniu dzieła literackiego*. Warszawa 1976, s. 95—142. Kontekst filozoficzny stanowi dla mnie przede wszystkim ujęcie czasu przez Bergsona, ponieważ dostrzegam w tej poezji bardzo wyraźne inspiracje tą myślą. Ogólna teoria czasu w literaturze pozostaje poza obszarem zagadnień tej pracy. Jest przywołana jedynie wówczas, gdy wyjaśnia i interpretuje problemy immanentne poezji S. Ciesielczuka.

²⁴⁶ Por. analizy *Zmysłów* i *Płodów* w rozdziale *Od uwikłań skamandryckich...*

²⁴⁷ G. Poulet: *Rousseau*. W: *Tenże: Metamorfozy czasu...*, s. 130.

tak w utworze następnym metafora wychodzi jakby z przesłanek fizyki, która czas łączy z ruchem w przestrzeni:

Z punktu, co był początkiem, jako promień śmigła,
Raz kiedyś wyblysnąwszy, już wciąż naprzód leci,
Przekłówa czas i przestrzeń, niby cienka igła,
Aż ginie wydłużona w mgłę przyszłych stuleci.

(Linia prosta)

W obu ujęciach odkrywamy to, co stanowi istotę całej refleksji wpisanej w młodzieńczą jego twórczość — czas ludzki i czas kosmiczny stanowią jedność. Ten sposób przedstawiania czasu, który cechuje młodzieńczą twórczość Ciesielczuka, jest więc z jednej strony ważnym elementem strukturalnym, budującym dzieło logicznie dopełnione i zamknięte — jedności kosmobiologicznej musi bowiem odpowiadać taki sam sposób odczuwania czasu. Z drugiej natomiast strony jest to ważny punkt wyjścia ewolucyjnych przemian ujęć czasu w tej poezji.

Cykl pt. *Fale* wprowadza element nowy — rodzaj nostalgicznego smutku, wyrażonego przez człowieka, mającego świadomość istnienia w kosmosie, czującego własną znikomość i przemijalność. Na cykl składa się siedem utworów, w których od pierwszego do ostatniego obserwuje poeta, jak mija czas: od sierpnia do zimy. Na ten linearnie rozwijający się ciąg nakłada się drugi, stanowiący strukturalny element każdego z siedmiu wierszy. Czas modelowany jest tak, by oddać jego nieuchronne mijanie, poczucie zaś tej nieuchronności jest wyraźnie stopniowane: *dni lecą, lato więdnie; czas mija, życie mija; wszystko odchodzi — nic nie powróci* (*W sierpniu*).

Poczucie upływu kolejnych faz jest nazywane wprost: *dni, lato, życie*; ewokowane przez zderzanie bardziej lub mniej odległych „odcinków czasu”: *był maj — oto ścierni się sierpień, który także minie; w lecie żal mi jesieni, a w zimie żal wiosny*; w końcu ujawnia się dzięki operowaniu gramatyczną kategorią czasu: od teraźniejszego ku przeszłości i przyszłości. Mamy tu do czynienia ze swoistym skracaniem „perspektywy czasowej”, charakterystycznej dla strukturalnych ujęć czasu, o których pisze Ingarden. W obrębie „ograniczonego zasięgu wokół aktualnie danej teraźniejszości” (*W sierpniu*) jawią się zarówno fazy już przeżyte, jak i te, które mają bardzo szybko minąć. Następuje wyraźne przyspieszenie, ujawnione w „formalnym schemacie czasowym” przez ujęcia czasu w „jednym akcie przypomnienia”. Tu jest on bardzo skrócony, bo przywołany za pomocą abstrakcyjnych elementów *dni lecą, lato więdnie, wszystko odchodzi, sen mija, życie mija*²⁴⁸. Upływ czasu

²⁴⁸ Por. R. Ingarden: *Zjawiska perspektywy czasowej*. W: Tenże: *O poznawaniu dzieła literackiego...*, s. 105—109. Ingarden pisze: „Skracanie się odcinków czasowych (jak się zwykle niepoprawnie mówi) i procesów, które się w nich rozgrywają — to może najłatwiej się nasuwa-

wyznaczają zatem zmiany zachodzące w naturze. W tym utworze po raz pierwszy obserwujemy próbę izolacji od świata zewnętrznego, zwłaszcza gdy jest on wyrazem siły, która przestaje być udziałem człowieka:

Nie patrzeć w ciemnozłote zboża moim oczom,
Nie słuchać uszom świeżej, szumiącej gęstwiny,
Pieniącej się zielenią, musującej mocą.

(W sierpniu)

Fale przynoszą dramatyczny sposób odczuwania „migotliwych chwil”, który ma swe źródło w romantyzmie, a łączy się z Bergsonowskim sposobem myślenia o czasie. O ile jednak romantyzm postrzega czas jako pozostawianie śladów w dziele człowieka przez niszczenie jego dorobku cywilizacyjnego, o tyle w *Falach* sygnałem przemijania są zmiany zachodzące wyłącznie w naturze. Czas człowieka staje się zasadniczo odmienny od czasu natury. Z cyklicznym czasem natury człowiek się już nie utożsamia. Dopóki czas człowieka i czas natury pojmowane są jako swoista jedność, w poezji Ciesielczuka jawi się człowiek pierwotny w takim sensie, o jakim pisał Leśmian²⁴⁹. Moment różnicowania obu czasów jest początkiem kreacji człowieka historycznego, którego trwanie jednostkowe ograniczone jest momentem narodzin i śmierci²⁵⁰. Wyodrębnienie czasu człowieka i czasu natury jako dwu oddzielnych jest w *Falach* sygnałem zmiany świadomości człowieka w poezję tę wpisanego. Obserwacja przemian w świecie natury pozwala na bolesne odczuwanie własnej egzystencji:

Od sadu strugi chłodu płyną, by mnie zalać,
I noc po cichu płacze nad moją młodością.

Problem czasu jest kolejnym elementem, pokazującym, jak twórczość Ciesielczuka łączy się z tradycją romantyczną, jak wrasta w zjawiska dwudziestolecia i jak modyfikuje to, co podejmowali romantycy, a wśród współczesnych — Leśmian²⁵¹.

jący fenomen perspektywy czasowej.” (s. 109). Realizując zapowiedzianą wcześniej kwestię oglądu także struktury ujęć czasu, przywołuję tu Ingardena, nie po to, by w dalszym ciągu skupiać się na zjawiskach ujęć perspektywy czasu, lecz po to, by wskazać, jak to właśnie ujęcie rekonstruuje wyobraźnię poetycką, wyraźnie ewoluującą w porównaniu z ujęciami dotychczasowymi.

²⁴⁹ Por. rozdział *Od uwikłań skamandryckich...* oraz omówienie problemu w artykule M. Głowińskiego *Leśmian — sen* („Teksty” 1973, z. 2).

²⁵⁰ Element czasu historycznego pojawia się już w kilku utworach *Chat w obłokach* i *Wsi pod księżycem*, np. *Szarża*, *Pieśń młodzieńców*, *Młodości pierwszy maj*. Ale czas ten nie wprowadza zasadniczej zmiany w wyobraźni poetyckiej, nie jest on wyraźnie, tak jak w *Falach*, elementem wyodrębniającym czas człowieka z czasu natury.

²⁵¹ I. Opacki pokazuje, jak w twórczości Leśmiana czas odmienia przedmioty. Autor mówi o „znikliwości” przedmiotów bez reszty zdeterminowanych „falą czasu”, dlatego tak

W dialogu z Leśmianem

Najpierw zwróćmy uwagę na szczególny typ relacji łączących Ciesielczuka z Leśmianem. Można by wyznaczyć je na trzech płaszczyznach. Pierwsza dotyczy wspólnoty regionalnej. Ziemia hrubieszowska była ojczyzną Ciesielczuka i od 1918 roku stała się nią dla powracającego z zagranicznych wojaży Leśmiana²⁵². Druga łączy się z czytelnickimi fascynacjami Ciesielczuka, udokumentowanymi jego korespondencją, w której poeta jednoznacznie wyraża zachwyt nad *Łąką*²⁵³. Trzecia — jako konsekwencja dwu poprzednich — stanowi płaszczyznę dialogu, wpisanego w samą poezję Ciesielczuka. Moja uwaga skupia się głównie na dialogu tekstów. Przywołanie dwu pozostałych relacji stanowi jedynie dodatkowy argument oglądu intertekstualnych relacji, które mogą być uznane za nawiązania świadome. Intertekstualne przywołania bowiem prowadzą do pogłębienia znaczeń, jak choćby w młodzieńczym *Księżycu*. Utwór, łącząc się ze znaczeniami ewokowanymi w tytule tomiku *Wies pod księżycem*, ujawnia pierwotną symbolikę:

Dzisiaj przyszedł Księżyc do mej chaty,
Przez gałęzie drzew przedarł się z mocą,
Porozbudzał wszystkie senne kwiaty
I zadzwonił w me okno północą.

Drzwi na ścieżaj otwarłem gościowi,
Przywitałem go najcichszym słowem —
A za oknem od gwiazd aż się mrowi,
Kaźda wciska swoją srebrną głowę.

wyczuwalna jest ich przemijalność. Por. I. Opacki: *Uroda i żaloba czasu. Romantyzm w li-ryce Leśmiana*. W: Tenże: *Poetyckie dialogi z kontekstem. Szkice o poezji XX wieku*. Katowice 1979, s. 112.

²⁵² Por. J. Trznadel: *Wstęp*. W: B. Leśmian: *Poezje wybrane*. Wrocław—Warszawa—Kraków 1991, s. III—VI. Warto w tym miejscu dodać, że jednym z pierwszych badaczy poezji Leśmiana był Adam Szczerbowski, nauczyciel polonista S. Ciesielczuka, później bardzo z poetą zaprzyjaźniony. Być może to on właśnie w czasach gimnazjalnych zwrócił uwagę swego ucznia na oryginalną twórczość poety. Przed wojną Szczerbowski wydał dwie książki poświęcone Leśmianowi: *Brzegiem szalu w niepamiętność zieloności*. O „Łące” Bolesława Leśmiana (Warszawa 1934) oraz *Bolesław Leśmian* (Zamość 1938).

²⁵³ W liście do Stanisława Autuchiewicza z 17 marca 1926 roku Ciesielczuk pisze: „Kupiłem niedawno *Łąkę* Leśmiana i z jaką wielką przyjemnością przeczytałem ją **znowu** (podkr. — E. J.) — Leśmian jest znakomitym poetą [...]. Całe zwrotki o niepokalanej piękności [...] pod pozornie dziwaczną osłoną oryginalnie skrajnej formy, jarzy się w poezji Leśmiana przepiękny płomień zuchwale jaskrawy i silny, jak u nikogo więcej, płomień miłości do świata, do ziemskiego istnienia, do wszystkiego, co bytuje.” Rkp. Muzeum Literatury w Warszawie, sygn. 1612.

I otwarłem mu swej duszy ciemnię,
 Wgarnąłem go garściami obiema —
 I przepłynął uśmiechem przeze mnie —
 I uśmiechem zniknął — i już go nie ma...

Wskazałam, że chałupa, chata, dom — w konfiguracjach do tej pory oglądanych — przywołują mit wiecznego powrotu. *Księżyc* znaczenia te jeszcze wyodrębia. Wystarczy zwrócić uwagę na pierwszy wers: *Dzisiaj przyszedł Księżyc do mej chaty*. Leśmianowska *Łąka* wydaje się tu znaczącym punktem odniesienia:

Weszłabym do twej chaty, gdy mgły się postronią,
 Lecz nie wiem, czy się zmieszczę wraz z rosą i błonią.
 (.....)
 Ani zmora z jeziora, ani sen skrzydlaty,
 Lecz *Łąka* nawiedziła wnętrze mojej chaty!

Sądzę, że mamy tu do czynienia z rodzajem intertekstualnego nawiązania, wskazującego na dialog z wcześniej powstałym utworem²⁵⁴. Mówić będę o dialogu, ponieważ strukturalny element utworu Leśmiana — chata odwiedzana przez *Łąkę* (element natury) — pojawia się w utworze Ciesielczuka jako chata odwiedzona przez *Księżyc* (element kosmosu) i wyraźnie pogłębia sensy lirycznego wypowiedzenia²⁵⁵.

Leśmianowska *Łąka* jest rodzajem opowieści o tęsknocie do pierwotnej jedności człowieka i natury. Jest wyrazem świadomości człowieka pierwotnego, tego, o którym Leśmian mówi jako o szczególnie uwrażliwionym. M. Głowiński komentuje właściwość, jaką przypisywał Leśmian „człowiekowi natury z epoki mistycznej”, zauważając, że „jego rzeczywistość jest niezwykle rozległa, bo rzeczywistością jest wszystko to, co istnieje i co nie istnieje”²⁵⁶. I właśnie dzięki takiej pierwotności możliwe jest miłosne spotkanie człowieka i natury. Spotkanie staje się rodzajem święta, „rodzajem misterium, nowego odkupienia ludzkości przez odzyskanie jedności z naturą, zmazanie grzechu pierworodnego cywilizacji. Jest to jakby antropologiczne tłumaczenie opisu grzechu pierworod-

²⁵⁴ *Łąka* Leśmiana wydana w zbiorze pod tym samym tytułem w 1920 roku, pierwodruk utworu w: „Myśl Polska”. Z. 1. Warszawa 1915; podają za: B. Leśmian: *Poezje wybrane...*, s. 131. Ten typ nawiązania intertekstualnego można określić za S. Balbusem mianem „aktywna kontynuacja”. Por. S. Balbus: *Intertekstualność a proces historycznoliteracki*. Kraków 1990, s. 81.

²⁵⁵ Na uwagę zasługuje wielka litera w obu rzeczownikach, to nie może być przypadek. Sądzę, że jest to wyraźny wskaźnik intertekstualnego nawiązania.

²⁵⁶ M. Głowiński: *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny...*, s. 396.

nego z księgi Genezis — jako grzechu świadomości i odłączenia od natury.”²⁵⁷

Jakie zatem znaczenie ma nawiązanie do *Łąki* w *Księżycu* Ciesielczuka? Księżyc staje się tu czymś w rodzaju symbolu magicznego — uzupełnia mit wiecznego powrotu, wskazuje na cykliczność przemian, jakim podlega cały świat, a z nim i człowiek. Księżyc bowiem: *przyszedł, przepłynął uśmiechem i uśmiechem zniknął, i już go nie ma...* Nie znaczy to jednak, że jego powrót jest niemożliwy. Przeciwnie — wprowadzenie Księżycza kieruje ku temu, co w symbolice lunarnej jest najistotniejsze — ku cyklicznym odrodzeniom, ku powrotom. Do chaty przychodzi Księżyc jak gość, jak człowiek, który z niej wyszedł, jak Odyseusz czy syn marnotrawny przystający na progu:

Drzwi na ścieżaj otwarłem gościowi,
Przywitałem go najcichszym słowem —

W tym wierszu Księżyc w wyniku nawiązania do *Łąki* koduje wszechogarniające, kosmiczne przenikanie człowieka i świata, jest wyrazem kosmicznej jedności, o której była już mowa, ale jest czymś więcej — objawieniem człowiekowi jego ludzkiej kondycji przemijania. W utworze nie ma jeszcze dramatu, jak nie ma go w żadnym utworze młodzieńczej twórczości, ale zupełnie intuicyjnie zakodowany został problem, na razie traktowany z pogodnym uśmiechem.

Kondensacja znaczeń w tym krótkim utworze jest z jednej strony wynikiem nawiązania do Leśmianowskiej *Łąki*; z drugiej — konsekwencją wprowadzenia symboliki lunarnej. Można za badaczem mitów i religii powiedzieć, że „księżyc objawia człowiekowi jego własną ludzką niedolę, że w pewnym znaczeniu człowiek spogląda na siebie i odkrywa siebie w życiu księżyca. Dlatego symbolika i mitologia lunarna posiada cechy patosu i jednocześnie właściwości pocieszające [...]. Jeśli bowiem sposób bycia księżyca polega na zmianie, na rytmach, to niemniej polega on na cyklicznych powrotach [podkr. — E. J.]”²⁵⁸

W logiczną całość łączy się zatem archetypiczny obraz chaty, jako miejsca uświęconego, z symboliką księżyca, wyrażającą samą istotę powrotów. Przez nawiązanie do utworu Leśmiana, który podejmuje zagadnienie jakby radosnej „unii z naturą” — jak problem utworu wyjaśnia Trznadel — pokazuje Ciesielczuk kosmobiologiczną jedność. W wyrażaniu jej ważną funkcję pełni czas.

Czas w samej twórczości Leśmiana, najpełniej przedstawiony przez I. Opackiego, wywiedziony z tradycji romantycznej jest ciekawym punktem

²⁵⁷ J. Trznadel: *Wstęp*. W: B. Leśmian: *Wiersze wybrane...*, s. XXV.

²⁵⁸ M. Eliade: *Traktat...*, s. 181.

odniesienia dla wyobraźni poetyckiej Ciesielczuka. Udokumentowane fascynacje twórczością autora *Łąki* — zarówno werbalizowane w korespondencji, jak i wyraźne w poezji — wystarczają, by kategorię tę omówić w kontekście poezji Leśmiana.

Romantyczna wizja czasu kreowana na dwa sposoby: czasu znaczonego grobami, ruinami, cmentarzami i czasu „migotliwych chwil”, była z jednej strony wyrazem świadomości jego niszczącej siły, a z drugiej — próbą uchwycenia, w procesie kontemplacji uroków zjawisk przyrody, migotliwości, zmienności, ruchliwości, w której znikał ciężar niszczącej siły stuleci²⁵⁹. Można by zatem rzecz ująć tak: przemijanie postrzegali romantycy jako odciskanie śladów czasu w materialnych wytworach ludzkiego działania. Opozycja kultury i natury zyskiwała w tych ujęciach jeszcze jeden wymiar; w naturze kontemplowano „znikliwe”, zmienne momenty, ale natura miała także moc zatrzymywania obrazów; w kulturze odciskało się natomiast wyłącznie niszczące piętno czasu.

W poezji Leśmiana motyw przemijania jawi się jako wyraz przemian zachodzących w „przedmiocie”. „W świecie tej poezji istnieć znaczy istnieć w czasie. Ukazywane w niej postacie są określane przez zdarzenia i stany, w które wchodzi. W istocie więc przedmiot tej poezji uzyskuje strukturę procesu, strukturę serii zdarzeń lub serii stanów wypierających się kolejno i wprowadzających zmiany w obrazie przedmiotu.”²⁶⁰ Dla Leśmiana nawet wieczność nie jest antytezą doczesnego przemijania. Leśmianowska bowiem wieczność sygnalizowana „zaświatami” przejmuję wszystkie elementy temporalne wyniesione z doczesności.

Odmienne rzecz ujmuje poezja Ciesielczuka. Procesualność, dzieanie się, temporalność wyrażone zostają nie opisem, nie zmianą przedmiotu, lecz nagromadzeniem zjawisk abstrakcyjnych: *dni lecą, lato wędnie, czas mija, życie mija, wszystko odchodzi*. Tak wyodrębnia się świadomość, nazwana wcześniej historyczną, choć przebieg zdarzeń nie wydobywa chronologii historycznej (kulturowej), ale tę, którą wyznacza natura: *w sierpniu — lato wędnie; był maj, ścierni się sierpień*. Ta przyrodnicza chronologia rodzi świadomość przemijania, co paradoksalnie nie dotyczy samej natury — dotyczy człowieka, obserwującego ten proces. Następuje bowiem zasadnicza ewolucja w myśleniu o naturze.

Człowiek „pierwotny”, fascynując się jednością kosmobiologiczną, czas jedynie „odczuwał i myślał”, dlatego nie wyodrębniał siebie z całej natury. Czas egzemplifikowany w *Falach* jest „przeżywany”. To Bergsonowskie rozróżnienie wydobywa „czas matematyczny, który można by odnieść do całej historii świata materialnego, [...] nakłada się na moją niecierpliwość,

²⁵⁹ Korzystam z ustaleń I. Opackiego: *Poetyckie dialogi...*, s. 96—118.

²⁶⁰ Tamże, s. 113.

a więc na pewną część mego własnego trwania [...]. Nie jest to już czas pomyślany, lecz czas przeżywany.”²⁶¹ Poetycko kwestię tę wyraża wiele formuł:

Oto stoję w spojrzaniach zimnego wszechświata.

(*W sierpniu*)

Rodzą się, giną ludzie, bogowie i światy.
A wieki przefruwają jak sekundy wiotkie.

(*Kolowrotek*)

Każda chwila to otchłań, w której można zniknąć —
I żadna myśl przez usta nie potrafi krzyknąć
Dziwnej prawdy istnienia człowieka i świata.

(*Wschodzi, zachodzi słońcem...*)

Kto jesteś ty, co ręce słodkim spokojem dobre
Nade mną rozpościerasz, niby najcichsze skrzydła.

(*Mądrość życia*)

Dla wszystkich formuł znamienne jest wyznaczenie dwu świadomości, podkreślmy: świadomości człowieka i wszechświata. U podstaw tego specyficznego przeciwstawienia wieczności i jednostkowego trwania zdaje się tkwić refleksja wyrosła z myśli filozoficznej Bergsona. Oto bowiem wyodrębniając z Całości czasu jego „abstrakcyjny” element, nie możemy jednocześnie zaprzeczyć, że Całość rozwija się sama, poza świadomością człowieka. „Czyż nie znaczy to więc, [...] że Całość, z której zostały wyodrębnione »abstrakcje czasu«, rozwija się być może w czasie na podobieństwo świadomości?”²⁶²

Czas człowieka wyznaczany był rytmem natury w ujęciach kosmobiologicznej jedności. Pojawienie się świadomości historycznej również egzemplifikowane jest naturą. To bardzo konsekwentna ewolucja — wyodrębnianiu bowiem świadomości człowieka towarzyszy wyodrębnianie „świadomości” natury. Drzewo ma pamięć, a oset ma świadomość swych przemian w czasie. W *Rozmowie z drzewem* przeciwstawiona zostaje kółkość przemian — uwyrażniona w życiu drzewa — bezpowrotności ludzkiego czasu. Skoro drzewo jest symbolem wiecznego życia, znikomość ludzkiej egzystencji staje się tym bardziej dojmująca. Jeśli zatem pamięć wiosny wybrzmiewa w pytaniu natury, to nie ma w nim smutku i dramatu jest raczej zdziwienie, że może on być udziałem człowieka:

Ach, czyż minęło już lato z jasnymi, ciepłymi dniami?

(.....)

²⁶¹ H. Bergson: *Trwanie i metoda*. W: Tenże: *Pamięć i życie*. Warszawa 1988, s. 9.

²⁶² Tamże.

Pamiętasz, jaki byłem, gdy wiosną się odziewałem
 W zieloność miękką i kwitłem kwiatów uśmiechem białym?
 Powiedz mi, czemu się smucisz? Czyż tutaj także źle ci?
 Poczekaj, może jutro słońce pogodą zaświeci.
 Dzień odszedł, noc się zbliża, spoziera coraz ciemniej...
 Co ci się stało — ach, powiedz! — że tak wpatrujesz się we mnie?
 (Rozmowa z drzewem)

Zmiany obserwowane w wyglądzie drzewa są dla człowieka sygnałem upływającego bezpowrotnie czasu. Ten ludzki wymiar bywa charakterystyczny dla kreacji świata roślin. *Fale* ujmują tę świadomość w sposób dramatyczny, jak w *Śpiewie mrącego ostu*.

A. Szczerbowski, wskazując na ten utwór Ciesielczuka, sugeruje wpływ Leśmiana i Lenartowicza, wymienia przy tym tytuły utworów, które miały być dla autora *Śpiewu mrącego ostu* inspiracją: *Dąb* Leśmiana i *Kalinę* Lenartowicza²⁶³. Przedstawiony przez badacza sposób myślenia sytuuje twórczość Ciesielczuka w kategoriach wpływów. Uświadamiając sobie natomiast istotę tradycji, do jakiej sięga Ciesielczuk, oraz fakt, że tradycję tę stanowi dla niego twórczość Lenartowicza, a konwencję — poetyka Leśmiana, spróbuję rzecz ująć w kategoriach dialogu czy intertekstualnych odniesień. Pytanie tu postawione dotyczy konsekwencji podjęcia motywów, występujących w wierszach Leśmiana i Lenartowicza. Nie zadowala mnie odkrycie źródła inspiracji, które wystarczało ujęciom komparatystycznym.

Strukturalnym elementem wszystkich trzech utworów jest czas. Jego destruktywny charakter odciska się w naturze. Każdorazowo jednak odmienna jest jego funkcja. Wystarczy zestawić fragmenty utworów uznanych przez badacza za podobne, by uchwycić zasadniczą różnicę.

Nad trawiastym brzegiem Huczwy żył pewnego roku
 Mały, młody krzew ostowy, urodzony w mroku —
 (.....)
 Szeptał w smutku do sąsiadki-rzeki:
 „Nie miej, nie miej do mnie żalu, kiedy umrę młodo!”
 (.....)
 Nie miej, nie miej do mnie żalu, ty huczwiańska wodo,

²⁶³ A. Szczerbowski: *Stanisław Ciesielczuk — poeta godności ludzkiej...*, s. 8—9. W kategoriach wpływów, które są marnym naśladowaniem wierszy skamandryckich, ujmuję tę poezję J. Marx (*Grupa poetycka...*, s. 170—163). W tym miejscu warto przywołać utwór innego romantycznego poety — Dominika Magnuszewskiego, którego *Dramat w naturze*, ujęty jako dramat przemijania, mógłby być także inspiracją dla poety. Zwróćmy przy tym uwagę, że ostatni tomik Ciesielczuka nosi tytuł *Teatr natury*. Gdy jednak rzecz ujmujemy w kategoriach dialogu, przyjdzie nam dostrzec zasadnicze przesunięcia również w stosunku do tego romantycznego dramatu w trzech obrazach. Por. *Poezje Dominika Magnuszewskiego*. Petersburg 1853, s. 5—75. W: *Skarbczyk poezji polskiej*. T. 3, cz. II (b.m.r.w).

Że w jesiennym głodnym 'chłodzie umieram tak młodo!
 Nim poznałem słoneczną urodę,
 Już wiedziałem, że muszę stąd odejść,
 Tak jak wszystko odejść musi nieznaną drogą.
 (.....)
 Radość może ku nowym nieść brzegom,
 Ale smutek jest na dnie wszystkiego —
 Ginę, ginę, raz ostatni w ciebie zapałszy!
 (.....)
 Dzień noc goni, fala goni falę,
 Stamtąd bliżej, ale stąd wciąż dalej
 Płynie, płynie, przemijając, strumień czasu wieczny.

(S. Ciesielczuk, *Śpiew mrącego ostu*)

A gdy jesienią w skrzynkę zieloną
 Pod czarny krzyżyk Jasia złożono,
 Biedna kalina znać go kochała,
 Bo wszystkie swoje liście rozwiała,
 Żywe korale wrzuciła w wodę.
 Z żalu straciła swoją urodę.

(T. Lenartowicz, *Kalina*)

Grał ci drzewne obłedy, sen umarłej zieleni,
 Rozpacz liści, porwanych wirem zimnych strumieni,
 I grał marsze żałobne muchomorów, co kroczą
 Jedną nogą donikąd, kiedy zgon swój zaoczą.
 (.....)
 I rozwiawszy tłum dźwięków po pieśniowym rozłogu,
 Wygrzmiał z miechów to wszystko, co las myśli o Bogu!
 (.....)
 Między Bogiem a grajem nikła insość i przedział,
 Skoro Bóg się o sobie snów dębowych dowiedział.
 (.....)
 Bo od kiedy świat światem, a śmierć jego obrębem,
 Po raz pierwszy Bóg, płacząc, obejmował się z dębem!

(B. Leśmian, *Dqb*)

Trzy ballady i trzy różne relacje: natura — człowiek (Lenartowicz); natura — Bóg (Leśmian); natura — natura (Ciesielczuk). Już relacje te muszą prowadzić do odmiennego myślenia o świecie, choć wspólną cechą wszystkich jest antropomorfizm w sposobie kreacji świata przedstawionego. Lenartowiczowska *Kalina* jest ilustracją romantycznej świadomości upływu „migotliwych chwil”, ubraną w formę ludowej piosenki. Śmierć natury, która jest konsekwencją cyklicznych przemian: *w maju [...] liście kapala, / w lipcu korale miała*; — a jesienią zgodnie z prawami natury swą zieloność utraciła. Tu jednak motywacja zostaje odwrócona — śmierć Jasia jest przyczyną utraty urody. Takie odrzucenie logiki natury stanowi rodzaj waloryza-

cji śmierci, jest wyrazem mistycznego związku natury i człowieka, właściwie ilustracją ludowego sposobu myślenia o świecie.

Utwór Leśmiana, choć stylizowany na ludową balladę, podejmuje niezwykle ważne problemy egzystencjalne. *Krzepki upiór dębowy*, sprawca całego zamieszania, to jeden ze stworków iście Leśmianowskich, jedna z postaci, określanych przez A. Sandauera jako „niewidzialne sąsiadujące z nami wszędzie”, ale stworek ten jest zawsze istotą, która egzemplifikuje człowieka”²⁶⁴.

Przedstawiony w *Dębie* dramat śmierci wszystkiego, co żyje, dramat, o którym Bóg dowiaduje się dopiero z pieśni dębowego upiora, jest jedną z wielu relacji Leśmianowskiego „sporu” z Bogiem. Bóg bowiem — oddzielony od świata — nie może zrozumieć jego dramatu. Dzięki muzyce, pełniącej funkcję zwierciadła dla Boga, następuje swoista obiektywizacja przedmiotu odbijanego²⁶⁵; w tym wypadku jest nim sam Stwórca:

Wygrzmiał z miechów to wszystko, co las myśli o Bogu!
Między Bogiem a grajem znikła inszość i przedział,
Skoro Bóg się o sobie snów dębowych dowiedział.

Obserwujemy tu bardzo znamioną już dla poezji romantycznej świadomość utożsamiania przedmiotu z odbiciem — Bóg odkrywa się w pieśni grają²⁶⁶. Co z tego wynika? Dramat egzystencji staje się na chwilę udziałem Boga:

Bo od kiedy świat światem, a śmierć jego obrębem,
Po raz pierwszy Bóg, płacząc, obejmował się z dębem!

Śpiew mrącego ostu jest tylko wyrazem dramatu istnienia. Takie ujęcie świadomości natury jest konsekwencją kreacji świata *Chat w obłokach* i *Wsi pod księżycem*. Skoro bowiem *jedna siła płodząca, rozrodcza* jest podstawą wszelkiego istnienia z ludzkim włącznie, to wszelkie istnienie musi w ten sam dramatyczny sposób przeżywać śmierć. I w tej jedynie kwestii myślenie obu poetów może być porównywalne. Można mówić o wspólnej dla obu konwencji przedstawiania zagadnień egzystencjalnych. Konsekwencje jednak tego myślenia są dla każdego zgoła odmienne. Ciesielczuk nie wyraża sprzeciwu. Tu nie ma ani polemiki, ani prometejskiego buntu — ten pojawi

²⁶⁴ Por. J. Trznadel: *Wstęp*. W: *Bolesław Leśmian...*, s. XXX.

²⁶⁵ O istocie romantycznych odbić oraz ich występowaniu w poezji Leśmiana pisze I. Opacki: *Uroda i żaloba czasu*. W: *Tenże: Poetyckie dialogi...*, s. 31.

²⁶⁶ To, co o istocie utożsamiania przedmiotu z odbiciem pisze Opacki, wydaje się doskonale przystawać do refleksji Pouleta o „romantyzmie odczutej ciągłości”, będącej konsekwencją uczynienia przeszłości i przyszłości ruchomą wędrującą aktualnością myśli, która przebiega czas i odczuwa jego ciągłość. Por. G. Poulet: *Metamorfozy czasu...*, s. 58.

się w cyklu następnym — *Pianie na ustach* — i będzie werbalizowany wyraźnie jako sprzeciw wobec ludzkiej nędzy.

Śpiew mrącego ostu to kreacja wyrosła wyraźnie z hylozoizmu, o którym była już mowa. Nie jest to w istocie utwór wielkiej wartości. Można w nim dostrzegać także wtórność obrazowania, ale stanowi on świadectwo zmiany ujęć czasu w twórczości poety. Narrator ballady Ciesielczuka wyraźnie zdystansuje się w stosunku do przedstawionego świata. Końcowa refleksja tego utworu zasadniczo różnicuje sensy zarówno wobec utworu Lenartowicza, jak i Leśmiana:

Dzień noc goni, fala goni falę,
Stamtąd bliżej, ale stąd wciąż dalej
Płynie, płynie, przemijając, **strumień czasu wieczny.**

Ta zwłaszcza opozycja: przemijanie — wieczność, sytuuje poezję Ciesielczuka w dialogu z Leśmianem. O ile bowiem w pierwszych tomikach czas był wyrazem pierwotnego sposobu odczuwania, zbliżonym do ujęć renesansowych, o tyle w *Falach* cykliczność zarysowuje się w tle, a świadomość linearnego przebiegu wybija się na plan pierwszy. Kosmos jest „gwarantem” wieczności, a dramat człowieka — wynikiem przeżywania czasu jako przemijania. Ze swoistego nałożenia czasu cyklicznych przemian i linearnego przebiegu wyłania się kosmiczna wizja wieczności.

Jest to wizja zupełnie odległa od Leśmianowskich zaświatów, różna także od romantycznej. Nie znajdujemy w tej poezji ani jednego utworu, w którym — jak u Leśmiana — pojawiłby się *zaświat przedstawiony*. Zaświat Ciesielczuka jest — nazwijmy go — bezprzestrzenny. Wieczność jest nazywana lub wyrażana przez kolisto-linearne przebiegi: *rodzą się, giną ludzie, bogowie i światy / kręci się cały wszechświat — wielkim kołowrotem*.

Wieczność w tej poezji to nie „zaświat”, lecz „czas” kosmiczny, a znikomy wobec niego jest czas ziemskiego bytu człowieka. I w tym tkwi problem tajemnicy życia. Problem, wobec którego poeta raz przyjmuje postawę filozoficzną, raz staje zatrwożony, wołając, że chce żyć, a jeszcze innym razem próbuje godzić się z nieuchronnością losu.

Przekraczanie ograniczeń jednostkowego trwania — kreacyjna moc słowa

Głazy i struny oraz *Teatr natury* to tomiki, w których świadomość temporalna jest eksponowana ze szczególnym nasileniem. W celu zilustrowania tego zjawiska posłużmy się cytatami:

Czas ciągle naprzód rwie się —
 Życie jak podmuch wiatru przewiewa —
 (I oto znowu jesień...)

Ródcie się, życie, mrzyjcie, ludzie, by nowe życia kwitły!
 Czarnoziem nocy przeplótł się w wieczność z dzionków słoneczną gliną —
 I szumi z nami ten świat zwyczajny, szumi ten świat niezwykły.
 (Szum świata)

Przepływa jawa życia — to jasna, to ciemna —
 Każda chwila jej gaśnie, zanim pozna siebie.
 (Wschodzi, zachodzi słońcem...)

Minie czas — i poznasz mnie, człowieku,
 Boski sen poczujesz w moich szumach.
 (Kolysanka wieczności)

Czasie, czasie, przed siebie lecący,
 (.....)
 Czasie, czasie — ulatasz, ulatasz!
 Smucisz, cieszysz, tworzysz, kruszysz w miał...
 Przeszły lata, przejdą jeszcze lata —
 Będzie śpiew twój ludziom dalej brzmiał.
 (Piosenka o czasie)

Tak silne nasycenie poezji motywami czasu jest konsekwencją wyrastania tej poezji z mitologii agrarno-wegetacyjnej. Sygnalizują to takie tytuły, jak: *Żniwa odchodzą*, *Koszą koniczynę* czy *Muzyka zbóż z Teatru natury*. Mitologia to wszak tylko zaczyn problemu. Znacznie głębiej daje się on wyjaśnić w kontekście twórczości Hamsuna, filozofii Bergsona, poezji Leśmiana. Ponadto warto zauważyć myśl Jana Brzękowskiego, której wykład w *Poezji integralnej* jest bardzo nowatorski²⁶⁷.

²⁶⁷ Zwrócić tu trzeba raz jeszcze uwagę, że problemy te nie są i nie mogą być ujmowane w kategoriach wpływów, lecz jako wyraz jednakowego pojmowania istoty poezji, co ujawnia się z jednej strony intertekstualnymi nawiązaniami poezji Ciesielczuka, z drugiej — wpisywaniem jej w określoną konwencję. A o tym, że mamy do czynienia ze zjawiskiem poetyckim, wyrosłym samodzielnie i oryginalnie, wpisującym się w główny nurt myśli filozoficznej epoki, świadczą daty wydań tekstów teoretycznych ujmujących kwestie czasu. Krytycznie przedstawił problem czasu poetyckiego J. Brzękowski w szkicu z 1938—1939 roku. Por. J. Brzękowski: *Wyrobraźnia wyzwolona. Czas poetycki...* Szkice Leśmiana *Z rozmyślań o poezji*, w którym zwerbalizowana została kwestia czasu, pochodzi z *Rocznika PAL*, 1937—1938, Warszawa 1939 (wyd. pośmiertne). Por. B. Leśmian: *Szkice literackie*. Oprac. J. Trz nadel. Warszawa 1959, s. 76—91. Książka Ingardena *O poznawaniu dzieła literackiego*, w której drugi rozdział poświęcony jest strukturze i zjawiskom czasowym w dziele literackim, wydana została we Lwowie w 1937 roku. Nie może być zatem mowy o żadnych wpływach, gdyż tomiki poetyckie Ciesielczuka pochodzą z roku 1931 (*Głazy i struny*) oraz z 1937 (*Teatr natury*).

Wielostronność ujęć czasu wydaje się najciekawszym problemem w poezji Ciesielczuka. To bowiem, co w swej załączkowej postaci odnaleźliśmy w *Falach* i jeszcze wcześniej w młodzieńczych tomikach poetyckich, zyskuje w *Głazach i strunach*, a zwłaszcza w *Teatrze natury* swoją wielomiarowość.

Struktura ujęć temporalnych w dojrzałej twórczości Ciesielczuka jest przede wszystkim antytetyczna: wiecznemu trwaniu wszechświata przeciwstawione zostaje ograniczone istnienie człowieka. Wyrazem wieczności w tej poezji było już ujęcie ciągłych kosmicznych odnowień w *Nowym wszechświecie*. W ostatnich poetyckich realizacjach formuły brzmią nieco inaczej:

Męczył się człowiek, cierpiał, radował się, smucił, gniewał —
Wszystkie mu dnie we wspomnieniu w chwilę się zwiewną skracały,
Aż śmierć i to mu zabrała. Bogatsza o trupa gleba,
Przestrzeń o jedno życie luźniejsza. A wszechświat — cały!

(*Męczył się człowiek...*)

W natężeniu najwyższym śmiercią zakwita życie,
Mrok ostatni błyska jasności pierwotną strugą —
Myśl, zrzucając swej nazwy łachman na samym szczycie,
Jest żywiołu — ach, już nie formą — wolnością drugą!
Któż wie, kiedy wybucha — o, ta, ta właśnie chwila?
Może, ginąc, widzi w następnej, innej przeczuciem,
Jak słońce milion gaśnie, a miliard — z mgieł się wychyla,
A to tylko wieczność się w nowej podnosi nucie...

(*W natężeniu najwyższym...*)

Tak ujęta świadomość czasu, która w gruncie rzeczy jest wyrazem przemijania jednostkowego — ciągle jakby pamiętająca o wiecznym trwaniu, prowadzi do poszukiwań różnych sposobów ocalania, swoistego wyjścia z pułapki egzystencjalnej. Wербalizację dramatu chwilowego istnienia odnajdujemy w dwu utworach. Raz jest to wołanie wprost:

Ja nie chcę umrzeć! Ratuj, Ty, coś wszystko stworzył!
Mgła — ciemno — z mgły wyrwijcie — ja chcę żyć, żyć...

Tak kończy się utwór wyrażający bojaźń i dramat śmierci. Ale jest i drugi sposób werbalizacji tego dramatu, inspirowany twórczością Hamsuna, czego świadectwem są także tłumaczone przez Ciesielczuka wiersze:

Czemu muszę i ja wpierw radością tu drzeć,
A gdym zaznał jej — mrzeć?
(.....)

Czy prosiłem ja kogo, by mi dano to życie? —
Ale cały świat wielki trwał w milczeniu, jak mur.

(K. Hamsun, *Z wierszy gorączkowych*)²⁶⁸

Pytania ewokują to, co egzystencjaliści nazywają mianem „absurdu istnienia”. I tu odkrywamy pierwszą drogę poszukiwań; jest nią próba nadania sensu istnieniu. Można rzecz ująć za Ricoeurem — ten rozpaczliwy krzyk staje się czymś w rodzaju fazy inicjalnej, sprawia, że coś zaczyna się czynić²⁶⁹. Ów gest człowieka leży u podstaw poszukiwania drogi wyjścia z potrzasku. Oto bowiem wśród utworów wyrażających temporalne relacje człowiek — wszechświat pojawiają się takie, w których z niezwykłą intensywnością powtarzany jest gest kreacyjny:

Myśmy płomienie chwilowe, co zgasną zalane cieniem.
Małe, znikome cząstki w nieznaną sprawę fragmentcie,
(.....)
Tworzymy z nieogarnionym myśli i mięśni napięciem —
Wieczność się mieści w chwili, chwila się w wieczność rozrasta.

(*Blaski na fali*)

Gdzie jesteśmy — któż głuchocie naszej powie?
Czym jesteśmy — któż powie niewiedzy naszej?
Sami, **sami** rzec musimy w naszej mowie,
Co **znaczymy** i co **wszystko inne** znaczy.
Więc mówimy, że jesteśmy, że świat mamy,
Że przepływa przez nas wielki prąd wszechrzeczy.

(*Manekiny*)

Co za dziwny, niewystłowiony zew wieczności w oddal cię woła?
Ach, to twój ból i twoja radość tak w nas, ludziach, przez wieki płonie,
(.....)
Twoim buntem krzyczymy w przestrzeń — **twą pokorą** schylamy czoła.

(*Ziemia*)

We wszystkich przytoczonych fragmentach słowo z mniejszym lub większym natężeniem jawi się w swej kreatywnej funkcji; staje się elementem twórczej egzystencji. Ricoeur podkreśla: „Słowo takie jest rzeczą ludzką [...], nie jest słowem Bożym, stwórczym, lecz słowem człowieka, stroną jego walczącej egzystencji; słowo działa i dokonuje czegoś w świecie, albo też

²⁶⁸ Jest to drugi tłumaczony przez Ciesielczuka utwór Hamsuna, który omawiam w kontekście oryginalnej twórczości polskiego poety, ponieważ umieszczenie tego utworu wśród jego wierszy tematycznie z utworem Hamsuna spójnych wprowadza element interpretacji samego Hamsuna przez Ciesielczuka.

²⁶⁹ P. Ricoeur: *Praca i słowo*. W: Tenże: *Podług nadziei. Odczyty, szkice i studia*. Warszawa 1981, s. 89.

człowiek mówiący czyni coś i czyni siebie, ale inaczej niż pracę.”²⁷⁰ Oto kwestia poetycko ujęta przez Ciesielczuka. Z chaosu czasu i wszechrzeczy wyodrębnia się świadomość człowieka dzięki kreacyjnej mocy słowa:

Sami rzec musimy w swojej mowie
Co znaczymy i co wszystko inneaczy.

W poezji Ciesielczuka słowo jest symbolicznie połączone z wszelkim trudem kreacji. Szczególny wyraz tej symboliki stanowi *Rzeźba*. Paradoksalna wydać się może teza, że i w tym wierszu czas jest bohaterem — osaczany przez trud tworzenia, ujęty w symbol rzeźby. Rzeźbi się nie tylko kamień; rzeźbi się człowieka, życie, słowo, nadając mu kształt „pierwotnego zamysłu”. Jedność pracy i słowa w synestezycznej metaforze łączy to, co materialne, z tym, co duchowe: *Dłoń z duszy narzędziem wyrasta na linii wolą napiętej*.

Trud nadawania kształtów to jednocześnie trud pokonywania czasu, który w kształt właśnie jest zamknięty:

Cios każdy — strzał nieomylny, co bezforemność rozwała.
Zamknięty w chwili, jak w kuli, dni niezliczonych ognie
W ciśnieniu tysiąca atmosfer niech krwią swą w marmur się wpala.

Ale jest coś jeszcze, coś, co zasadniczo różni ten utwór od Staffowego *Kowala*, gdybyśmy chcieli widzieć w nim jakiś pierwowzór. Wiersz Ciesielczuka wyraża mozolny trud tworzenia, trud aż do skutku, trud, który napotyka przeciwności. Wreszcie jest to trud, prowadzący do odkrycia znaczenia: *Aż kamień usta otworzy, aż kamień na głos przemówi*.

Kowalowe dzieło to tylko wytwór (imaginacji?), a jego kresem ma być siła. Gdy jej zabraknie, dzieło zostanie zniszczone. W wierszu Ciesielczuka jest zgoła odwrotnie. Tu kresem działania ma być wyrażony sens. I wyrażony tak, by „odpowiednie dać rzeczy słowo”:

Gdy z bryły kształt się wyłuska, jak ze snu poranek rzeźwy,
Z kształtem pierwszego zamysłu na jednej wiążąc się równi —
To jeszcze nie to! Trzeba dalej z potężnym spokojem rzeźbić,
Aż kamień usta otworzy, aż kamień na głos przemówi.

Słowo — jak pisze Ricoeur — ma potężną moc przenikania się wzajemnie z pracą, choć nie jest z nią tożsame. A istotę tych przenikań odczytać można w symbolice *Rzeźby*. Komentarz współczesnego filozofa (pisany *ex post* i oczywiście nie odnoszący się do tego konkretnego tekstu) pozwala wydobyć sensy, które dla utworu Ciesielczuka wydają się zasadnicze: „Można by

²⁷⁰ Tamże, s. 89.

powiedzieć, że z pracą mamy do czynienia wówczas, gdy człowiek wytwarza użyteczny skutek, odpowiadający jego potrzebom, wkładając w to mniej lub bardziej uciążliwy wysiłek, przeciwstawiony oporowi natury zewnętrznej lub wewnętrznej. W pewnym sensie praca zawiera w sobie słowo [...]. Ale istota mowy obca jest naturze pracy: słowo oznacza i nie wytwarza. Kresem wytwarzania jest realny skutek, kresem słowa jest zrozumiały sens.”²⁷¹

Stąd wniosek, że także wiersze o pracy, słowem przecież wyrażane, są poszukiwaniem sensu. Kamień ma na głos przemówić — ma zatem wyrazić zrozumiały sens. Chciałoby się dodać: sens świata, istnienia, życia, trwania; sens, który unieśmiertelnia twórcę. Potwierdzeniem tak postawionej hipotezy niech będzie utwór zamykający *Teatr natury* z incipitem *Na początku była pieśń...*, który wyraźnie parafrazuje ewangeliczne, Janowe — *Na początku było Słowo*. Tym razem nie jest to słowo objawione, lecz to, które stwarza nieśmiertelność, a zatem opiera się niszczącej sile czasu, opiera się przemijaniu, pozwala na połączenie z nieprzemijającym *śpiewem czasu*.

Na początku była pieśń, a pieśń była u wieczności...
 Nic tego nie zmieni,
 Że tylko przez pieśni krew ludzie dla nieśmiertelności
 Mogą być zbawieni.

Słowo poetyckie w tym znaczeniu pełni funkcje podobne do romantycznych — zachowuje pamięć o człowieku, który je stworzył. Zadaniem sztuki jest „zwiecznianie chwil”, co wcześniej przedstawił Norwid:

Ateński szewc mówił do Rzeźbiarza,
 Rozprawiającego jakby Plato:
 „Myślenie nic przez się nie utwarza,
 Zabija czas!...” Rzeźbiarz jemu na to:
 „O wieczności ja dlatego mówię,
 Że pod dłutem zwieczniają się chwile;
 Posąg zwykle trwa lat dwakroć tyle,
 Ile godzin trwa twoje obuwie!...”

(C. K. Norwid, *Posąg i obuwie*)

Twórcze nadawanie kształtu i znaczenia egzystencji, znikomej wobec wieczności świata, jest swoistą próbą zharmonizowania z tą częstką wieczno-

²⁷¹ Tamże, s. 100. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę, iż komentarz ten przystaje także do romantycznych utworów Słowackiego. R. Przybylski dowodzi, że romantycy doskonale „znali metodę dochodzenia do mądrości, którą opracował i rozwinął Paul Ricoeur”. Przedstawia więc badacz hermeneutyczną interpretację wizji posągu Saturna w dziełach Słowackiego, mówiąc o tkwiących w kamieniu kształtach gotowych, przez Ducha danych, które rzeźbiarz tylko odkrywa. Por. R. Przybylski: *Śmierć Saturna*. „Twórczość” 1985, nr 9, s. 82.

ści, jaka dana jest człowiekowi. Jest to jedna z prób intuicyjnego „umieszczenia się w samym ruchu i przejścia samego życia rzeczy”²⁷². A istotę takiego „intuicyjnego zjednoczenia” egzemplifikuje *Ziemia*:

Twoim buntem krzyczymy w przestrzeń — twą pokorą schylamy czoła.
Niesiesz naszą małą mądrość, która mądrość przeczuwa wyższą,
Niesiesz nasze doczesne życie, z których każde cierpi i kocha.
Przylgnę, przylgnę do ciebie, ziemio, z twego pędu pogadam ciszą,
Twoim smutkiem, twoją tęsknotą, twoim wielkim szczęściem zasłocham.

Intuicyjne zatem przenikanie wszechrzeczy, twórcze kształtowanie czasu przez uwiecznianie go w kształcie sztuki i słowa poetyckiego, jest sposobem przekraczania ograniczeń jednostkowego trwania. Inny sposób przekraczania tych ograniczeń wyrasta z kolistych powtórzeń i jest próbą zatrzymania czasu świętego. Pojęcie „czasu świętego” wprowadza M. Eliade, a mówimy o nim wtedy, gdy „uobecniony zostaje proces mityczny”²⁷³.

Poszukiwanie czasu świętego

Poetycką egzemplifikacją „uobecnienia procesu mitycznego” są *Żniwa*. Istota tego wiersza została już wcześniej przedstawiona. Przypomnijmy tylko, że finezyjne operowanie beczasowymi formami gramatycznymi doprowadziło do uchwycenia jakby „przedwiecznego” gestu Boga, który — powtarzany — daje możliwość wyjścia ze zwykłego trwania i odnowienia czasu sakralnego. Uniezwyklenie corocznych obrzędów związanych ze zbiorem zbóż ma swe źródło w chłopskim pochodzeniu poety, lecz samo pochodzenie nie wystarcza do motywacji ujęć czasu, które dają się odczytać z tej poezji.

Z bólu ziemi kłós się rodzi wszelki,
Prosta radość rośnie w sercu z cierpień.
Półksiężycem w komorze u belki
Do żniw nowych wiś, błyszczący sierpnie!
(*Żniwa odchodzą*)

Ktoś ty, pracowniku ziemi, czym jesteś zbożem?
Kochamy cię, choć śmierć niesiesz co roku w tej porze.
Czy cię to nie smuci,
Że już tak być musi,
Że bez śmierci żadne życie obejść się nie może?

²⁷² H. Bergson: *Pamięć i życie...*, s. 39.

²⁷³ M. Eliade: *Sacrum, mit, historia...*, s. 89—92.

(.....)

Szumią zboża, pozdrawiają dzień, co jasno płonie,
I wiatr, co żniwiarzom chłodzi zwilgłe potem skronie —
Idą kłósną falą,
Śmierć swym szumem chwala,
Kładą się na sierpach, kosach w ostatnim pokłonie.

(Muzyka zbóż)

Oba przytoczone fragmenty wyrażają świadomość kolistych powtórzeń, rokrocznych odnowień całej obrzędowości żniwnej. Mądrość natury, która obrzędowość tę swoiście wytwarza, jest tu przedstawiona jako rodzaj imperatywu: *Z bólu ziemi kłós się rodzi wszelki; Kochamy cię, choć śmierć niesiesz co roku w tej porze*²⁷⁴.

Sposób myślenia o cyklicznie powtarzanym czasie oraz związana z nim obrzędowość staje się „oknem” otwartym na czas sakralny, czyli — jak piśsze Eliade — może objawiać to, co określa się wygodnym terminem, jako „absolut”, tzn. coś, co jest nadprzyrodzone, nadludzkie i ponadhistoryczne²⁷⁵.

W cytowanych utworach pojawia się refleksja człowieka, który linearny upływ czasu sygnalizuje sugestią odległego dzieciństwa i śmiercią:

Gdym był dzieckiem, taki śpiew słyszałem.
Czy to było przed wiekami? Nie wiem.
Wierzby wtedy tak samo szumiały.

(Żniwa odchodzą)

Mrze zbożowe szczęście
W kos i sierpów chrzęście.

(Muzyka zbóż)

Refleksja, wyrażająca zasadniczy dystans wobec oglądu czasu, wyróżnia te utwory od powstałych wcześniej. Refleksyjność jest także elementem wyróżniającym tę poezję na tle tradycji, z jakiej wyrosła. Czas cykliczny stanowi bowiem — jak już zauważyliśmy — jeden z wyznaczników poezji renesansowej. J. Abramowska uważa, że czas cykliczny „stanowi naturalny sposób

²⁷⁴ Takie ujęcie problemu bardzo jednoznacznie kieruje ku misterium eleuzyjskiemu. Na żywotność tego mitu w literaturze wskazał J. M. Rymkiewicz: *Myśli różne o ogrodach*. Warszawa 1968, szczególnie szkic pt. *Ogród Persefony*, s. 127—170. J. Z. Lichański w kontekście twórczości Parandowskiego stawia pytanie o znaczenie i sensy zawarte w micie eleuzyjskim. I choć postrzega w nim wiele niejasności, to stwierdza: „[...] możemy jednak powiedzieć na pewno, że mit eleuzyjski był próbą udzielenia odpowiedzi na pytanie o cel i sens narodzin, życia i śmierci. I gdy próbujemy zrozumieć te odpowiedzi, to, świadomie lub nie, wracamy do Eleuzis.” Por. J. Z. Lichański: *Jan Parandowski. Powrót mitu eleuzyjskiego*. W: *Topika antyczna w literaturze polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka i E. Sarnowska-Temeriusz. Wrocław—Warszawa—Kraków 1992, s. 111.

²⁷⁵ M. Eliade: *Traktat o historii religii...*, s. 374.

przeżywania czasu w pierwotnych społeczeństwach rolniczych, posiada oparcie w bezpośrednim doświadczeniu i reliktach rodzimych kultur wegetacyjnych, ale i w literaturze oraz mitologii antycznej”²⁷⁶.

To samo źródło może być przywołane w odniesieniu do twórczości Ciesielczuka, konsekwencje však są odmienne. W twórczości renesansowego poety cykliczny czas staje się elementem struktury toposu, dodatnio waloryzując wszystkie pory roku. „Życie na wsi uporządkowane wedle pór roku realizuje zarazem ideał życia spełnionego, przypominający pełny cykl roczny od wiosny — młodości po zimowy zanik sił. Człowiek przeszedłszy całe koło życia, umiera, pozostawiając po sobie dziedzictwo i dziedziców, którzy będą o nim pamiętać, opłakiwać go i naśladować.”²⁷⁷

Nic z tego toposu nie pozostało w twórczości Ciesielczuka. Nie ma w *Głazach i strunach* ani tym bardziej w *Teatrze natury* typowej dla toposu pozytywnej waloryzacji pór roku, nie są one bowiem w ogóle obiektem waloryzacji. Są natomiast przedmiotem refleksji o przemijaniu, dając jednocześnie możliwość jeszcze jednej drogi unieruchamiania czasu. Regularność powtórzeń w naturze zrodziła regularność obrzędowości, a ta pozwala wyodrębnić z czasu zwykłego czas święty. Jest nim w jakimś sensie czas żniw, w którym powtarzane regularnie misterium śmierci daje jednocześnie świadomość ponownego odrodzenia.

Za przyczyną dwu wierszy — *Wigilii z tomu Wieś pod księżycem* i *Na wieczór wigilijny z Głazów i strun* — wyodrębnić się daje w tej poezji chrześcijański czas święty²⁷⁸.

²⁷⁶ J. Abramowska: *Kochanowskiego czas uporządkowany*. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3, s. 86.

²⁷⁷ Tamże, s. 93.

²⁷⁸ Pojęcie czasu świętego przyjmuję tu konsekwentnie za Eliadem, choć w odniesieniu do czasu chrześcijańskiego stosowniejsze byłoby może określenie „czas rytualny”. Ze względu na specyfikę tego czasu i wprowadzenie określenia, które funkcjonuje w kulturze i jest dość ściśle określone, konieczne jest w tym miejscu wyjaśnienie, pozwalające na uniknięcie nieporozumień terminologicznych i interpretacyjnych. Istotę czasu chrześcijańskiego i wyodrębniony w nim czas rytualny omawiam za G. Pattarem: *Pojmowanie czasu w chrześcijaństwie...*, s. 291—329. Zasadniczym wydarzeniem organizującym czas w ujęciu chrześcijańskim jest historycznie oznaczone pojawienie się Chrystusa „za rządów Cezara Augusta” — podaje Ewangelia św. Łukasza. „Czas dla Chrystusa i czas Chrystusa poddaje się więc datowaniu i jest otwarty, tkwi wśród zdarzeń ludzkiego świata i można go dzielić wedle rytmu epok” (s. 294). Ale zdarzenie to nie wyczerpuje się jak zwykle zdarzenie historyczne. Jest wypełnieniem zapowiedzi o przyjęciu Mesjasza i jest początkiem nowego czasu. „Okoliczność, że zaszło zdarzenie w postaci narodzin Chrystusa, ma więc taki charakter, że cała przeszłość i cała przyszłość czerpią od Chrystusa swe ukierunkowanie” (s. 296). W języku Nowego Testamentu fundamentalne znaczenie ma słowo „kairos”. Znaczy ono — czas ustalony, wybrany decyzją Boga dla spełnienia jakiegoś wydarzenia. Czas — dodajmy — zapowiadany przez Proroków. „Podstawowy kairos to sam Chrystus, jego życie i dzieło.” (s. 305). Wynika stąd, że czas ustalony przez Boga jest w istocie czasem świętym, niezależnie od decyzji i zamierzeń ludz-

Pod serwetą wonna warstwa siana,
 Na serwecie opłatków książeczka —
 Znów cię widzę, chałupo kochana,
 Chłopska chato, znana mi od dziecka.
 Ze stodoły węz, ojczę, snop żyta
 I tu w kącie, jak co roku, postaw.
 Niech zadzwoni, niech do nas zawita
 Święta Wilia, po dawnemu prosta.
 Gwiazdy same podejda do proga,
 O dzieciństwie śnieg kolędę zanuci! —
 Powróciłem, matko moja droga,
 Jeszcze nieraz odejdę, by wrócić.
 Jak za przeszłych wigilijnych wieczorów,
 Znów dziś Chrystus rodzi się w stajence,
 Ojczę, matko! całuję z pokorą
 Wasze szorstkie, twarde, chłopskie ręce.

(Wigilia)

W ten wieczór, dzieciństwa snem białym w serce z uśmiechem patrzący,
 Niech drzwi w nieskończoność otworzy w duszy wzruszenie najprostsze,
 Ludzkie uczucia najlepsze niech wspólną od prawdy gorącej,
 Oczy niech spojrzą w przezysty wzrok każdej gwieździe, jak siostrze.

Wszyscyśmy ludźmi na ziemi. A ziemia, gdyby mówiła,
 Rzekłaby światom, że wszystkie wraz z nią są dziećmi bezmiaru.
 Myśl jedna, jak bezmiar ogromna, gra we wszechświata żyłach,
 Niby krew, płonąc ogromną, jak bezmiar potężną wiarą.

kich. Czas biblijny rozwija się zatem linearnie, jako epoka przed Chrystusem i po jego przyjsiu. „Świadomość chrześcijańska uznaje, że przejście od starego do nowego czasu dokonuje się w czasie doświadczanym przez ludzkość i utożsamia je z erą Chrystusa. Czas Chrystusa jest tedy czasem czasów, a Kairos jego śmierci i zmartwychwstania staje się kluczem do interpretacji epok świata.” (s. 310). Dla naszych rozważań ważna jest jeszcze kwestia swoisiego oddziaływania czasu Chrystusa na czas, który był przed nim. Mesjasz odkupił bowiem przez swe Cierpienie zarówno tych, co żyli przed nim, jak i tych, co przyszli po nim. Wedle chrześcijańskiej interpretacji czasu, kwestia ta daje się wyjaśnić nauką św. Jana o Wcieleniu i nauką św. Pawła: „Epoka poprzedzająca Wcielenie to czas, w którym Bóg zamyśla zbawienie, jakie chce dać światu przez działanie Chrystusa, który ma nadejść. [...] zatem Chrystus jest panem wszystkich czasów, jednoczy je w sobie, a więc przeszłość się w nim spełnia, a przyszłość zapowiada.” (s. 314). Konkluzja tych rozważań jest istotna dla naszych interpretacji utworów Ciesielczuka: „[...] czas człowieka staje się czasem Chrystusa, a Chrystus staje się środkiem całej historii.” (s. 315). Cały tak rozumiany czas ustalony (kairos), który nakłada się wyraźnie na czas ludzki — jest czasem świętym. I ten czas święty jest rytualnie odczytywany w ramach liturgii. „Liturgię trzeba rozumieć jako całość tych działań, przez które społeczność chrześcijańska czci pamięć Chrystusa, głosząc jego przyjsie, przeżywając jego o b e c n o ś ć (podkr. — E. J.) i prorokując jego powrót.” (s. 315). Choć zatem kairos Chrystusa był jedyny (wyznaczony narodzinami i śmiercią), to w liturgicznym obrządku ten czas jest zawsze terażniejszy. „Każdy obrzęd liturgiczny stanowi więc anamnesis, kairos oraz eschaton jedynego kairosu Chrystusa.” (s. 315). W tym miejscu zatem obrzęd liturgiczny jest swoiście zbiczny z odnawianiem czasu, określanym przez Eliadego świętym. Germano Pattaro mówi o „czasie rytualnym”.

Zegar wieczności przedzwonił wieki — legendo daleka! —
 Od owych czasów, tęsknotą całej ludzkości wołanych,
 Gdy myśl na ziemi, zrodzona z człowieka dla człowieka,
 Boskim rozmachem sprostała myśli bezmiaru otchłannej.
 Legendo bliska! Truchleje moc, gdy myśl nowa się rodzi,
 Myśl, która nową twarz świata wyrzeźbi w radości i męce,
 Myśl, co nie w złotych pachnących komnatach na świat przychodzi,
 Ale w zziębniętej na mroźnym wietrze — ubogiej stajence.

(*Na wieczór wigilijny*)

Dwa te utwory stanowią kolejny przykład ewolucyjnych przemian w poetyce Ciesielczuka. Oba podejmują temat specyficznie polskiego święta i związanej z nim obrzędowości, lecz każdy z nich odmiennie. Różnica tkwi w sposobie przedstawiania przedmiotu i operowaniu szczegółem.

W młodzieńczej *Wigilii* świat przedstawiony wypełnia konkret: *serweta, siano, opłatek, chałupa, stodoła* — to przedmioty budujące pole semantyczne związane z obrzędowością, którą dopełniają: *gwiazda, kolęda i stajenka*, tworząc obrazek nieco jasełkowy. Jednocześnie wypełniana jest kolejno przestrzeń domu i obejścia, a „kosmos” swoiście wkracza w ten intymny, jasełkowy świat. Układ bowiem kolejnych zwrotek daje wrażenie stopniowego rozbudowywania przestrzeni: *Pod serwetą [...] warstwa siana, / Na serwecie opłatków książeczka — / Znów cię widzę, chałupo kochana [...] / Ze stodoły weź, ojcze, snop żyta; Gwiazdy same podejść do proga.*

Odbywa się coś w rodzaju misterium, w którym kosmos „skraca się” do wymiarów wiejskiej chałupy. O czasowym charakterze tak wypełnianej przestrzeni świadczą wskaźniki temporalności: *znów cię widzę; znana mi od dziecka; święta Wilia, po dawnemu prosta.*

Ponadto twierdzenia typu: *Powróciłem, [...] / Jeszcze nieraz odejdę, by wrócić*, wskazują na czasowy charakter powtórzeń, które dzięki formule: *Znów dziś Chrystus rodzi się w stajence* nabierają znaczeń czasu sakralnego. „Czas święty z natury swej jest odwracalny — pisze Eliade — w tym sensie, że jest to uobecniony proces mityczny.”²⁷⁹ Dziś Chrystus się rodzi, sama zatem struktura wypowiedzenia uobecnia czas święty. Pokora i gest całowania rąk rodziców stanowią wyraz uczestnictwa w tym zreaktualizowanym zdarzeniu. Jest to czas zawsze identycznie objawiany, czyli czas rytualny. W wierszu Ciesielczuka wyrażają go przedmioty: *serweta, siano, opłatek, snop żyta, kolęda*, oraz najprostszy gest całowania rąk. Wykreowany w *Wigilii* świat zatrzymuje czas przez przywołanie wiejskiej obrzędowości, w której uczestnictwo staje się sposobem wyjścia ze zwykłego trwania czasowego. Czas odzyskiwany jest rokrocznie, czas znaczonej rytuałem, czas „*par excellence* on-

²⁷⁹ M. Eliade: *Sacrum, mit, historia...*, s. 89.

tologiczny, parmenidejski, zawsze tożsamy z sobą samym, nie zmienia się nie wyczerpuje"²⁸⁰.

Ujęcie czasu w *Wigili* łączy się i wyrasta z takiego sposobu kreowania świata, jaki znamieny był dla młodzieńczej twórczości Ciesielczuka. Czas cyklicznych przemian: dnia, nocy, wiosny, lata, jesieni, zimy — jest czasem życia, w którego wyznaczonym rytmie daje się jeszcze wyodrębnić czas zwykły i czas święty. Ten ostatni sygnalizują *Żniwa* i *Wigilia*.

Z odmiennych przesłanek wyrasta znacznie późniejszy, również Wigilią inspirowany, utwór pt. *Na wieczór wigilijny*²⁸¹, będący wyraźną konsekwencją linearnych ujęć czasu, które w świadomości człowieka dają poczucie przemijania. Poszukiwanie czasu świętego staje się tu próbą filozoficznego ujęcia zagadnień wiary w jej wymiarze kosmicznym, tzn. w wymiarze nadania jej sensu dziejów. Nie zostało już nic z jasełkowości poprzedniego obrazu, nie przedmioty, lecz gesty wypełniają go, brak w nim konkretności, poza jednym, pojawiającym się na końcu utworu w postaci ubogiej stajenki. I nie obrzędowość jest elementem powołującym odnowę czasu, lecz wspólnota przeżycia, która zresztą w pierwszej zwrotce została ujęta w formie postulatywnej:

W ten wieczór [...]
 Niech drzewi [...] otworzy w duszy wzruszenie najprostsze,
 Ludzkie uczucia najlepsze niech wspaną,
 Ocy niech spojrzą w przeczysty wzrok każdej gwieździe.

Taką postawę dyktuje wiara chrześcijańska, pogłębiona filozoficzną refleksją, ujawniającą świadomość tajemnicy dziejów; tajemnicy, wobec której człowiek staje pokorny, choć nie ustaje w poszukiwaniu jej sensu. *Wieczór wigilijny* poprzedza utwór o znamienym tytule: *Wiara*.

Zbielała jako gwiazda w męki — szukania zarach,
 Zahartowana w szczerzej człowieczych łez krynicy,
 Błyska jak stal pod wiewem potężnej tajemnicy —
 Ta, która góry dźwiga: wszystkotworząca wiara.
 Za dno rzucona ducha ludzkiego głębokościom,
 Włączona w granitowy prąd Nieśmiertelnej Mocy,
 Opoką jest wszystkiego. Na wiecznej tej opoce
 We wszechświat rośnie — ludzki, w bezmiar — kosmiczny kościół.

Utwór stanowi bezpośredni kontekst dla *Wieczoru...*, stając się jednocześnie rodzajem komentarza. Wiara jest jednym ze sposobów nadawania

²⁸⁰ Tamże, s. 90.

²⁸¹ Znamieny jest dla poety wątek czasu bożonarodzeniowego, nie ma w tej poezji żadnych nawiązań do czasu i rytuału wielkanocnego, choć z czysto chrześcijańskich przesłanek jest to czas istotniejszy. Nie narodziny, ale zmartwychwstanie Chrystusa jest przejściem do nowego czasu.

sensu istnieniu. Skoro bowiem jest wieczna, to jej tajemnicza siła staje się rodzajem opoki, także wobec dramatu przemijania. W istocie wiary tkwi przekraczanie dualizmu: czas — wieczność. „Dla Boga, jak i dla Człowieka na mocy jedyności historii Zbawienia, czas i wieczność jednoczy coraz bardziej relacja liniowa. Naturalnie wieczność nie jest czasem, a rozróżnienie czasu i wieczności trzeba utrzymać, ale już nie jako przeciwstawione. Istota rzeczy kryje się w wyznaniu wiary głoszącym wszechmoc Boga jako to, co sprawia, iż jest on *Wieczny*.”²⁸²

Opoką jest wszystkiego. Na wiecznej tej opoce
We wszechświat rośnie — ludzki, w bezmiar — kosmiczny kościół.

Nic więc dziwnego, że ta wszechogarniająca moc staje się sposobem odzyskania czasu świętego w *Wieczór wigilijny*. Postulatywność pierwszej zwrotki niesie w sobie takie sugestie, a ujęcie człowieka w jego kosmicznym związku z wszechświatem prowadzi do odkrycia ogarniającej wszystko myśli, która jest w tym utworze słowem-kluczem i wyraźnie układa się w dwu kontekstach: *Myśl jedna, ogromna, myśl bezmiaru, otchłanna* — to Myśl jakby ze Starego Testamentu, przedwieczna Myśl Boga. *Myśl na ziemi, zrodzona z człowieka dla człowieka, Myśl nowa się rodzi, Myśl, która nową twarz świata wyrzeźbi, Myśl na świat przychodzi* — to Myśl spełnionego proroctwa. Myśl, która ze „Słowa ciałem się stała”, Myśl zyskująca swą zbawczą moc i ujęta w Nowym Testamencie. Przedwieczna Myśl, owa wieczność bez początku i końca, zyskuje swój jednostkowy, ludzki wymiar po to, by stać się własnym objawieniem. Był czas, przed wiekami, czas historyczny, który zyskał swój święty wymiar przez fakt Boskiego wybrania go na czas realizacji tej myśli, którą od wieków zapowiadali prorocy:

Zegar wieczności przedzwonił wieki — legendo daleka! —
Od owych czasów, tęsknotą całej ludzkości wołanych,
Gdy myśl na ziemi, zrodzona z człowieka dla człowieka,
Boskim rozmachem sprostąa myśli bezmiaru otchłannej.

Myśl zrodzona z tęsknoty całej ludzkości określa pojawienie się czasu, w którym dokonało się niezwykle misterium połączenia *Myśli bezmiaru z myślą na ziemi zrodzoną*, dając człowiekowi nadzieję. Cała tak wypowiedziana refleksja koduje wielość znaczeń ważnych dla tradycji chrześcijańskiej. Odnajdujemy tu bowiem świadomość uchwycenia owej historycznej chwili, gdy następuje przejście do „nowego czasu”, rozumianego tak, jak ujmuje to myśl chrześcijańska, „uznająca, że przejście od starego do nowego czasu dokonuje się w czasie doświadczanym przez ludzkość i utożsamia je z erą Mesjasza,

²⁸² G. Pattaro: *Pojmowanie czasu w chrześcijaństwie...*, s. 300.

która urzeczywistniła się wraz z przyjściem Chrystusa"²⁸³. To przejście jest ewokowane parafrazą słów kolędy *Bóg się rodzi, moc truchleje: Truchleje moc, gdy myśl nowa się rodzi*.

Nie pozostało nic z prostodusznej jasełkowości młodzieńczego wiersza. Tu gest rodzi uczucie, które zyskuje kosmiczny wymiar przez jednoczenie z *Myślą bezmiaru*. Czas ponawiania tych gestów jest rekonstrukcją czasu świętego w jego nie zmienionej postaci. *Legenda daleka* staje się „legendą bliską” — tą, która rodzi te same nadzieje na nową *twarz świata*. W ten sposób ocalenie dokonuje się dzięki swoistemu wtopieniu w świadomość „czasu wiecznego”, stając się rodzajem próby zrozumienia tajemnicy wieczności.

W wierszu Ciesielczuka nie znajdujemy pełnej egzegezy chrześcijańskiej, jest to raczej rodzaj poszukiwania, który wyrasta jedynie z chrześcijańskiej wiary. Na wieczór wigilijny rodzi się refleksja o filozofii trwania myśli wiecznej i związanej z nią, *zrodzonej z człowieka dla człowieka* — myśli ziemskiej. Ta metaforyczna formuła zdaje się kodować zarówno myśl proroków Starego Testamentu, jak i naukę Chrystusa-człowieka przekazaną człowiekowi. Refleksja o narodzinach mistycznego związku dwu myśli — wyrosłej z przedwiecznych zamiarów Boga i tęsknoty człowieka — zwerbalizowana została bardzo wyraźnie: *Gdy myśl na ziemi, zrodzona z człowieka dla człowieka / Boskim rozmachem sprostala myśli bezmiaru otchłannej*.

Tak wyraża się ogólny sens filozoficzny, odległy od ludowej prostoty i naiwności. Sens wyrosły z głębokich przemyśleń, niewolnych od wątpliwości i poszukiwań odległych od biblijnej egzegezy. Świadectwem tych poszukiwań jest korespondencja poety.

Oto w liście, pisanym ze Sławęcina 28 lipca 1925 roku do S. Autuchiewicza, takie znajdujemy zwierzenia: „[Hamsun] mówiąc o Bogu jako źródle, ma niewątpliwie na myśli Boga niepoznawalnego dla nikogo”.

5 grudnia tego samego roku pisze do tego samego adresata o Bogu, jako „najpiękniejszej legendzie, która się rozwiewa”, i dalej pyta w dość dramatycznych słowach: „Niechże mam jeden, ale niezbity dowód. Może być tylko we mnie, a nie gdzie indziej, lecz jeśli we mnie go nie ma, cóż jestem winien?”²⁸⁴

Brak korespondencji z lat późniejszych nie pozwala na prześledzenie refleksji osobistych, wyrażanych około 1930 roku. Niewykluczone, że te wewnętrzne spory były już poza młodym człowiekiem Stanisławem Ciesielczukiem i poza poetą, autorem czterech tomików literackich, z których czwarty — *Głazy i struny* — przynosi dwa dość znamienne wyznania w postaci *Wiary* i wiersza *Na wieczór wigilijny*. I nie znajdziemy już ani w *Pentaptyku lapidarnym*, ani w *Teatrze natury* żadnych wyznań i niepokojów podobnych tym, które tu pokazałam.

²⁸³ Tamże, s. 310.

²⁸⁴ Listy w Muzeum Literatury w Warszawie.

Odnalezienie czasu świętego — jako czasu odnowienia głębokiej refleksji, prowadzącej do zjednoczenia ze świadomością czasu wiecznego — jest jedną z dróg pokonywania poczucia egzystencjalnej pustki, wyrastającej ze świadomości przemijania²⁸⁵.



Ujęcia czasu w poezji Ciesielczuka nabierają jeszcze głębszego znaczenia, gdy zajrzymy do teoretycznych rozpraw dwudziestolecia. Przywoływany już J. Brzękowski, tak wysoko oceniany przez J. Kwiatkowskiego za nowatorskie postulaty w sprawie czasu w literaturze²⁸⁶, nie tylko w *Poezji integralnej*, ale przede wszystkim w szkicu pochodzącym z 1939 roku pt. *Czas poetycki* poddaje oglądowi czas, jako kategorię w istocie decydującą o oryginalności dzieła.

„Proza wykazywała z całą świadomością, że istnieją obok czasu »zwyczajnego« — inne czasy: filozoficzny, socjologiczny, artystyczny, którymi rządzą odrębne prawa.” I tu przywołuje powieści niektórych Skandynawów (Hamsun), a poza tym T. Manna, Conrada, Prousta, Joyce’a. „Cóż robili wtedy poeci? Nic lub prawie nic. Awangarda zajęta była umacnianiem z trudem zdobytych pozycji [...]. Dopiero ostatnio pojawiły się pewne próby nowego podejścia do problemu czasu. Szły one zazwyczaj po linii pewnych zestawień teraźniejszości z przeszłością, były w gruncie rzeczy oparte najczęściej na poetyckiej eksploatacji wspomnienia, skonfrontowanego z chwilą obecną, lub na wyczuwaniu przepływu czasu.”²⁸⁷

Tak wyrażana świadomość czasu, jako podstawy poezjowania, jest istotnym kontekstem poezji Ciesielczuka. W świetle tych wywodów poezja Bolesława Leśmiana i Stanisława Ciesielczuka wydaje się szczególnie interesująca. O ile bowiem w poezji Leśmiana z dramatu przemijania i śmiertelności rodzi się buntownicza zwada z Bogiem i filozoficzne „meblowanie zaświatów” oraz odbijanie wierne rzeczy, o tyle w poezji Ciesielczuka obserwujemy z jednej strony próbę twórczego nadania sensu i unieśmiertelnienia

²⁸⁵ Jak bardzo negatywnie przyjmował młody jeszcze poeta powierzchowność obrzędowości, świadczą również zwierzenia listowne, adresowane do Autuchiewicza. Z listów tych wynika, że poeta traktował chrześcijańską obrzędowość jako rodzaj przeżycia estetycznego. Dlatego z takim oburzeniem i niesmakiem pisał o braku atmosfery właściwej tej obrzędowości. W liście z 22 grudnia 1924 roku czytamy: „[...] zaszedłem zaraz po przyjeździe do kościoła na nieszpory, które niegdyś tak lubilem. Gdzie się to wszystko podziało? Widzę garstkę ludzi, na chórze organista nieznośnym głosem, który może być parodią głosu, wyśpiewuje tam psalmy. Ale jakby się spieszył, czym prędzej kończy nabożeństwo. To takie małe, okropne, takie niskie. Nie warto iść do kościoła dla mnie, aby nie psuć sobie estetyki, choćby niegdyś wyniesionych i prawdziwie pięknych wrażeń.” (Muzeum Literatury w Warszawie).

²⁸⁶ Por. J. Kwiatkowski: *Literatura Dwudziestolecia...*, s. 67.

²⁸⁷ J. Brzękowski: *Czas poetycki...*, s. 67.

przez poezję²⁸⁸, z drugiej zaś odzyskiwanie czasu świętego. Te dwie kreacje temporalne są w poezji Ciesielczuka konsekwencją świadomości jednostkowego przemijania. Ale w poezji tej jawi się i świadomość niejako przeciwna tej pierwszej — świadomość wieczności kosmicznej. Nie jest to zaświat, nie jest to wieczność ujmowana w kategoriach chrześcijańskich.

Wieczność metaforyzowaną jako: *niewyraźalność, wszechświata nie kończąca się gloria, Kosmiczność, wieczność wiecznie żywa* odnajdujemy w filozofii Bergsona, jako wieczność „już nie pojęciową, będącą wiecznością śmierci, ale wieczność życia”²⁸⁹. Poetycką egzemplifikacją myślenia o wieczności jako sposobie odnalezienia jednostkowego trwania są sentencjonalnie brzmiące wypowiedzenia:

Jak w nie-wiadomo-co — każdy z nas w śmierć się stacza.
Choć nam się ledwie śni, choć myślom ledwie pachnie —
Wejdziemy w jego dal ocknieniem swym ostatnim.

(*Nieznane krąży w nas*)

Kocham całą tę sprawę nie nazwaną, jedyną,
W której ja — pył człowieczy — także udział swój biorę.
Czuję głąb jej zrośniętą z mej istoty głębiną,
Zatopioną w wszechświata nie kończącą się glorię.

(*Kocham ziemię...*)

Łączy ludzi z bezmiarem nic, którą uprzedła
Wieczność, prządka najcichsza, z chwil, godzin i lat...

(*Nie, tyś nie ta...*)

Ten sposób kreowania świadomości czasu jest rodzajem wysiłku, który „za jednym zamachem przenika wewnątrz konkretnego przepływania”. Utwory są czymś w rodzaju „obrzucania wewnętrznym wejrzeniem świadomości osobowości”²⁹⁰, przy czym jest to z jednej strony określenie świadomości śmierci, bo „nie ma istoty, która by nie czuła, że zbliża się z wolna do końca”²⁹¹; z drugiej natomiast jest to próba odnalezienia siebie w niezwykłym „zatopieniu w wszechświata nie kończącej się glorii”.

²⁸⁸ Ten typ zachowań najbardziej podobny jest do Leśmianowskich, wyrażonych przez niego także w szkicach literackich: *Z rozmyślań o poezji i U źródeł rytmu*. Pisał o tym I. Opacki: *Uroda i żaloba czasu*. W: Tenże: *Poetyckie dialogi...*, s. 140: „Poezja, która chce wiernie utrwalić obraz niepowrotnie mijającej rzeczywistości, mijającej w czasie. Obraz i czas — słowo ścisłe i rytmiczne: oto dwa naczelné i nierozłączne komponenty liryki Leśmiana, dzięki którym świat miał w niej znaleźć swoje wierne odbicie. Komponenty, dzięki którym liryka ta miała do kształtu świata przylgnąć wiernie, by po jego śmierci kształt ten zachować.”

²⁸⁹ H. Bergson: *Wstęp do metafizyki*. W: *Myśl i ruch. Dusza i ciało*. Warszawa 1963, s. 51.

²⁹⁰ Tamże, s. 21.

²⁹¹ Tamże, s. 22.

„Minie czas — i poznasz mnie, człowieku”, czyli powrót do wieczności

Nie zostało już nic z sensualistycznych porównań czasu, znamiennych dla poetyki młodzieńczych utworów. Jest sama ulotność, chciałoby się powiedzieć — sama metafizyka. Jeśli bowiem czas jest tym „przedmiotem”, którego poznanie jest dane w tej poezji, to właśnie jest ono dane tak, jak określa je Bergson — w intuicji.

Ta poezja nie posługuje się już opisem, lecz stanowi próbę dotarcia do istoty rzeczy, próbę ujęcia rzeczywistości „od wewnątrz”. Nic więc dziwnego, że w metaforyce tych ujęć pojawia się tak często sen, a także: wchodzenie, zatapianie, migotanie, przepływanie, słuchanie szumów, melodii: *Przepływa jawą życia — to jasna, to ciemna; W liściach lasów wiatr szumi swą znikomością wieczną; Przepływa przez nas wielki prąd wszechrzeczy; W niezliczonych ruchliwych lustrach rzeczywistość jak sen się mieni; Śpiewam ci przecichym szumem wieków; Zwiewam [...] barwisty życia tuman; Słucham: a we mnie jakiś szum; A we mnie żal i drżenie.*

Wszystkie przytoczone ujęcia, wybrane z utworów wypełniających *Głazy i struny* oraz *Teatr natury* są ekwiwalentem przeżywania czasu. O ile metaforyka młodzieńczych utworów ze swym witalistyczno-biologicznym, zhiperbolizowanym sensualizmem była opisem czasu, o tyle metaforyka utworów dojrzałych jest wyrazem jego przeżywania.

Szczególne miejsce wśród utworów podejmujących ten problem zajmuje *Kołysanka wieczności* — wiersz, w którym „zakłęto” czystą świadomość wieczności. Wieczność jest tu świadoma sama siebie, jak ów Bergsonowski kolor pomarańczowy, podany jako przykład świadomości mającej za podłoże kolor²⁹². Utwór jest jakby utkany z niewidzialnej materii szumów, muzyki i snu, które ekwiwalentyzują abstrakcyjny ruch, jakim jest czas.

Śpiewam ci przecichym szumem wieków,
Zwiewam nim barwisty życia tuman.
Minie czas — i poznasz mnie, człowieku,
Boski sen poczujesz w moich szumach.
(.....)
Niechaj gra ci sens niewyraźalny
Czystą muzyką bez dna, bez końca,
Jakby miękki ruch niedostrzegalnych
Palców czyichś muskał struny słońca.

²⁹² H. Bergson: *Pamięć i życie...*, s. 11—12.

Na szczególną uwagę zasługuje słowo *sen*. Jest to ten element poetyki Ciesielczuka, którego pojawienie się warunkuje określony sposób tematyzacji czasu. Sfunkcjonalizowanie tego elementu jest bardzo wyraźne dzięki zmiennej frekwencji tego słowa w trzech pierwszych tomikach w porównaniu z *Głazami i strunami* oraz *Teatrem natury*. *Chaty w obłokach* oraz *Wieś pod księżycem* powtarzają słowo *sen* po pięć do siedmiu razy w znaczeniach jednoznacznych. *Sen* jest albo elementem inkrustacyjnym²⁹³, pojawiającym się w określeniach sposobu istnienia natury i człowieka: *senne kwiaty* (*Księżyc*), albo stanem snu²⁹⁴: *Pod snem bożym leży świat; [...] rzeka z gwiazdami pod głową śpi...; Najdroższy bracie, / O, śnie lasów, łąk i pól! (Nocleg); Tu noc mnie ciszą wita i miękkość snu podkłada (Tutaj jest moja chata...);* albo stanowi metaforę marzenia o zróżnicowanym charakterze — negatywnego lub tego, które pozwala na przekraczanie rzeczywistości: *Nie okłamię mnie radość, nie wciągnie snów matnia. (Chałupa); Zmartwychwstanie najgórniejszy sen (Do Wichru); Sny w łonie się kłębią (Pieśń o niebieskim pędzie).* Dwukrotnie pojawia się *sen* zreifikowany we *Wsi pod księżycem*: *Wciąż coś tworzy siwy gnom / [...] Z wiatrem gwizdże, pośpiewuje / Na pociechę wszystkim snom! (Siwy gnom); Wszyscy, wszyscy będziemy zbawieni — / Ludzie trawy, zwierzęta — sny! (Połna noc).*

W *Psie kosmosu* powtarzalność słowa *sen* wzrasta do trzynastu razy, a znaczenia wyraźnie się komplikują. Narastanie komplikacji daje się zaobserwować w utworach: *Wędrowcy snów, Głos przestrzeni, Pozdrawiam planety dalekie, Mądrość życia*. *Sen* dopełnia sposób widzenia świata znamieny dla kreacji w tym tomiku, wyrażając rodzaj kosmicznej jedności, wzajemnego

²⁹³ Jest to określenie M. Podrazy-Kwiatkowskiej (*Somnanbule (o młodopolskiej konwencji onirycznej)*. „Teksty” 1973, z. 2, s. 65). O śnie w literaturze polskiej i jego funkcjach od romantyzmu po współczesność pisali w tym samym numerze „Tekstów”; M. Głowiński: *Leśmian — sen*; A. Witkowska: *Oniologia i oniomania*; A. Okopień-Sławińska: *Sny i poetyka*; S. Treugutt: *Sny z premedytacją*. W szkicach tych przedstawione zostały problemy związane zarówno z pojawieniem się motywu snu w twórczości poszczególnych autorów (Leśmian, Miciński), jak i epoki, w których ze szczególnym upodobaniem eksploatowano ten motyw: romantyzm i modernizm. W szkicach tych pojawia się także terminologia, z której korzystam, co każdorazowo kwituję przypisem. Teorii snów nie przytaczam, nie ona bowiem jest przedmiotem moich rozważań. Myśl Freuda, która legła u podstaw niezwyklej kariery tego motywu w literaturze, zostanie tu przywołana tylko wtedy, kiedy będzie wyjaśniać funkcję snu w poezji Ciesielczuka. Spróbuję pokazać tę funkcję przez opis poetyki. M. Głowiński, wskazując na wielość użycia słowa *sen* w poezji Leśmiana, mówi, jednocześnie o „nośności” tego elementu, która widoczna jest zarówno w wielofunkcyjności, jak i w wieloznaczeniowości. Z podobną, acz nie tak rozbudowaną funkcją spotykamy się u Ciesielczuka. Różnica zasadnicza polega na tym, że w poetyce Ciesielczuka słowo *sen*, jakkolwiek wieloznaczne, daje się połączyć z kategorią czasu.

²⁹⁴ M. Głowiński wyróżnia w poezji Leśmiana siedem sposobów użycia i funkcjonowania snu: *sen* jako stan, *sen* jako czynność, *sen* jako sposób działania lub istnienia, *sen* jako element podmiotu, *sen* jako element natury, *sen* urzeczowiony, *sen* jako przyczyna i twórca. Por. M. Głowiński: *Leśmian...*

przenikania makrokosmosu i mikrokosmosu człowieka. W wymienionych utworach dopełnia Ciesielczuk to przekonanie, które stanowiło narastającą zasadę myślenia o świecie, spełnioną bez reszty w romantycznej filozofii przyrody. J. Błoński tak pisze: „Człowiek może patrzeć na własną jaźń jak na przedmiot, rozkładać samego siebie na przeliczalne i obiektywne składniki. Ale tym samym ujmuje siebie częściowo, tylko całość zaś obdarzona jest bytem: wszystko, co rozdzielone, jest przecie ulotne i złudne. Jeśli człowiek jest na prawdę miarą rzeczy, musi — jak mikrokosmos — odbijać makrokosmos wszechnatury [...], a sen jest pępowiną, która łączy ludzką jaźń — osobną, więc nieszczęśliwą, z duszą świata.”²⁹⁵

Konteksty słowa *sen* w *Psie kosmosu* układają się w dwa uzupełniające się znaczenia:

Śpiewaj, leć coraz dalej,
Sonduj snem życia głęb.
(*Głos przestrzeni*)

Jam snów żywych przeszyty blaskiem,
W duszę wbija noc złote ćwieki —
(*Pozdrawiam planety...*)

— sen jest wyraźnie ośrodkiem tych związków frazeologicznych, które wyrażają wzajemne relacje makro- i mikrokosmosu. Ale jest i drugie znaczenie, wyrażające pytania o ten związek i o związku tego praprzyczynę:

Któż nas dał, by wyrzeć ziemi,
Któż to wyśnił nas? [...]
Któż nas zaklął w przemijanie
Mocą niemych słów,
Byśmy byli wędrowcami
Niezmiernych snów?
(*Wędrowcy snów*)

Toczy się odpoczynków i trudów ciągła obręcz.
Pod głowę sen się ściele lub zimna śmierci wydma...
Kto jesteś ty, co ręce słodkim spokojem dobre
Nade mną rozpościerasz, niby najcichsze skrzydła?
(*Mądrość życia*)

Słowo *sen* wprzęgnięte zostało do wyrażania istoty przemijania i jest jeszcze jednym sposobem ewokacji odczuwania czasu. W podobnej funkcji pojawi się w kilku utworach *Głazów i strun*:

²⁹⁵ J. Błoński: *Ja, wędrujący sen*. „Teksty” 1973, z. 2, s. 2.

W niezliczonych ruchliwych lustrach rzeczywistość jak sen się mieni,
(*Lowcy*)

Mijają barwne życia, mijają życia wonne:
Snem były, w sen odchodzą — w sen nieskończony Boga.
(*Modlitwa zimy*)

Jak widać jednak z ostatniego przytoczenia, sen zaczyna wyraźnie komplikować znaczenia. Czym bowiem jest w ostatnim ujęciu? Życiem, śmiercią czy może wiecznością? Chyba wszystkim po trosze, wyjaśnienie tej komplikacji przyniesie dopiero *Teatr natury*. Po części zaś odpowiedzią jest *Kołysanka wieczności*, pokazująca kolejny sposób ocalania przed przemijaniem — przez „wejście” w „świadomość wieczności”. Dwa elementy strukturalne powtarzają się w utworze w układzie odwróconym i stanowią ważną sugestię interpretacyjną:

Lulaj... laj powieki ufnie stul...
Mówi ma odwieczna kołysanka:
(.....)
Szepce ma odwieczna kołysanka:
Lulaj... laj... powrócisz do mnie znów...

Nie jest to już tylko kołysanka (czyja? czego?) wieczności, ale jest ona odwieczna, czyli trwająca od wieków. Przy tym wyraźnie zostały odwrócone kategorie: to jest kołysanka do snu-życia:

Teraz niech ci w światła drżają smudze
Płynie snem wiew szczerzotych łąk.
(.....)
Słodko śpij aż do białego ranka,
Niechaj nic nie wzburza twego snu.

W ten sposób czas życia staje się rodzajem „przerwy” w wiecznym „czasie” istnienia: *Minie czas — i poznasz mnie, człowieku; czekam cię jak matka, jak kochanka; powrócisz do mnie znów*. Podkreślone formy czasownikowe są sugestią odpoznavania, powrotu do „czasu”, który był znany wcześniej. Powrót stanie się ponownym złączeniem z wiecznością, z odmiennym bytu kręgiem. Zauważmy przy tym, że odmiennność ta nigdzie nie jest określana przestrzennie, lecz sygnalizowana jest wyłącznie wskaźnikami o charakterze temporalnym. Przeciwwstawienia dotyczą: *teraz — kiedyś, po czasie; minie czas; boski sen pocujesz — a teraz niech ci płynie, niech ci gra*.

Operowanie czasem zdaje się wyrastać z Bergsonowskiego intuicjonizmu i prowadzi do czystej metafizyki. *Poznasz mnie, powrócisz do mnie znów [...]*

— to formy językowe świadczące o pamięci. Wejście w odmienny bytu krąg staje się w tym kontekście swoistym powrotem do przypominanego „czasu” wieczności. Czas w ujęciu Bergsona jest samym ruchem. „Rzeczywistość jest zmiennością samą [...], zmiana to coś w świecie najbardziej substancjalne i najbardziej trwałe. Jej trwałość nieskończenie przewyższa trwałość stałości, będącej tylko chwilowym porządkiem między ciągłymi zmianami.”²⁹⁶

Takim chwilowym porządkiem jest — w poetyckim ujęciu Ciesielczuka — czas życia, ten który mija i prowadzi do odpoznania wieczności. Funkcję zasadniczą ma tu do spełnienia pamięć. Jakże odmienna jest jej interpretacja w poezji Ciesielczuka i Leśmiana. Leśmian — ujmując rzecz najkrócej — przenosi w zaświat karykaturę doczesności. Już mówiłam, że żadnej tak wykreowanej przestrzeni nie znajdziemy u Ciesielczuka, a *Kolysanaka wieczności* to przykład dokładnie odmiennego wykorzystania tego samego motywu myśli filozoficznej. Życie stanowi rodzaj krótkiego „wypadu” z kręgu wieczności, która zostanie odzyskana we właściwym czasie:

Spiwam ci przecichym szumem wieków,
Minie czas — i poznasz mnie, człowieku,
Rzucisz ty swą radość i swój ból,
Rzucisz ty świat biednych ludzkich złudzeń,
Aby wejść w odmienny bytu krąg,
[...] powrócisz do mnie znów.

Ciesielczuk buduje rodzaj własnej filozofii czasu, która ma być obroną przed dramatem egzystencji. Punkt wyjścia stanowi pamięć. I tak jak Leśmian przedłuża ją w swój „zaświat przedstawiony”, tak Ciesielczuk z jej pomocą przypomina trwanie sprzed momentu wejścia w życie. Taki wniosek można wyprowadzić z Bergsonowskiego rozumowania: „[...] intuicja naszego trwania [...] daje nam kontakt z całą ciągłością trwał, za którymi powinniśmy podążać w dół lub w górę. Idąc w dół, podążamy ku trwaniu coraz bardziej rozproszonemu. [...] Idąc w górę, zdążamy ku trwaniu, które się pręży, skupia, natęża coraz bardziej: u ostatniej granicy byłaby to wieczność. Wieczność żywa, a przeto zarazem ruchoma, w której nasze trwanie odnalazłoby siebie, jak drganie w świetle, wieczność, która byłaby najwyższym skupieniem wszelkiego trwania, jak materialność jest jego rozproszeniem.”²⁹⁷

Wieczność jest w ujęciu Ciesielczuka bezprzestrzenna, a zatem powrót do niej jest powrotem do sposobu istnienia sprzed momentu, wejścia w przestrzenny bytu krąg. Tak jak „zmarły człekokształtny staje się formą drzewokształtną”, tak byt przestrzenno-czasowy zmienia się w odmienny — bezprzestrzenny i wieczny. Zmiana to tylko przypomnienie, obudzenie ze snu-życia.

²⁹⁶ H. Bergson: *Pamięć i życie...*, s. 17.

²⁹⁷ H. Bergson: *Wstęp do metafizyki...*, s. 50—51.

Problem snu-życia-teatru natury ze szczególnym natężeniem podejmuje Ciesielczuk w *Teatrze natury*. Słowo *sen*, jego parafraza, oraz różne ekwiwalentne odmiany i formy przymiotnikowe występują w tym zbiorze ponad czterdzieści razy. I nawet jeśli uznamy, że stanowi zbiór najobszerniejszy, to i tak jest w nim więcej użyć słowa *sen* niż we wszystkich wcześniejszych tomikach razem wziętych. Tej wielości powtórzeń towarzyszy bardzo wyraźne zwielokrotnienie kontekstów i znaczeń, których wspólnym mianownikiem jest wszakże czas.

Kontynuację tego sposobu myślenia, jaki wpisany jest w *Kołysankę wieczności*, realizują te utwory, w których *sen* to teatr rozgrywany w naturze, podlegający przemianom czasu:

Biały dzień i noc czarna — jak wskazówki...
 Świat się toczy w rytmie różnych czasu drgnień;
 (.....)
 Teatr natury! W dramacie — ile scen?
 Gdzież jest grom, który cały wszechświat zbudzi,
 Zwali kulisy, rozwieje grany *sen*?

To fragment utworu, stanowiącego rodzaj motywacji dla tytułu całego tomiku.

Kontekst bezpośredni słowa *sen*, dwukrotnie tu powtózonego, łączy się z grą i teatrem: *Gdzież jest grom, który [...] rozwieje grany sen?*; *Przeciw snu aktorom po co ja się trudzę?* Kontekst nieco dalszy stanowią słowa i wyrażenia w różny sposób ewokujące czas, można by powiedzieć wręcz budujące strukturę czasu w tym utworze. Najpierw jest to zatem klamrowo-inwersyjna konstrukcja pierwszej zwrotki, określająca zmienność pór doby:

Biały dzień i noc czarna — jak wskazówki...
 (.....)
 Mkną wskazówki: czarna noc, biały dzień...

— konstrukcja łącząca chiazm z elipsą, których funkcja wyraźnego przyspieszenia czasu jest aż nazbyt widoczna. W tej klamrze zamknięte zostały wyrażenia metaforyczne typu: *świat się toczy*, *rytm czasu drgnień*, wyraźnie hiperbolizujące świadomość upływającego czasu. Ale to jest tylko przygotowanie do określenia sposobu istnienia tego świata, jako rodzaju gry w teatrze natury, i wyrażenia tego, co dla utworu najistotniejsze — etycznego wymiaru tej gry. Następuje w ostatniej zwrotce wyraźne przeciwstawienie, ja — aktorzy, oglądanego spektaklu: *Patrzę: świat... Ach, nie mój! Tu — wszystko cudze [...] po co ja się trudzę?*

Sen w tym kontekście wyraża coś w rodzaju bezmyślnej, sztucznej, nieprawdziwej, w sensie pełni człowieczeństwa, egzystencji. W *Teatrze natury*

trwa ciągła zmiana, ale trudno powiedzieć, w jakim kierunku się rozwinie. Utwór kończy pytanie retoryczne: *Oni dziś — — [...] jutro — — Kto?*

Sen jest zatem rodzajem uśpienia prawdziwej ludzkiej natury, żeby nie powiedzieć człowieczeństwa. Taka diagnoza postawiona została w jednym utworze tomiku. W wielu natomiast tekstach, w których autor posłużył się analogiczną metaforą, dochodzi do przeciwstawiania żywej aktywności uśpieniu, czego świadectwem są sformułowania typu: *Otwarcie oczu sen wkoło rozdzierać; Z wiecznym się mrokiem zмагаć żywym życiem; Nie wiążąc myśli, w stęchłym faktów grobie, Wznosić się ucz! nad świat, nad sen, nad słowa.*

Sen, drzemka, ziewanie, otwieranie oczu, w końcu przebudzenie — to elementy słowne wprzęgnięte w budowanie wizji świata, z dominacją zła niegodnego człowieka:

[...] Czyż wtedy tylko
Ludzki dreszcz mózgi rozbudza szpilką,
Gdy sen od ziewnięć natury pęka?

Jak drzemka gra, tak i tańczycie —
Reżyseruje dziwaczne życie
Bies obłąkany.

Gdy człowiek jawy, drwiąc z was i z tańca,
Wytropi biesa za kulisami
I weźmie go, jak psa, na łańcuch,
Wy się zbudzicie — odczarowani.
(.....)

Zapłonie innym blaskiem dokoła
Wszechświat zbudzony!

(inc. *Ślodziej od myśli...*)

Teatr snu ma szatański wymiar, jego reżyserem musi być szatan. W innym więc miejscu, określając swoje czasy „wielką groteską”, ironizując bardzo wyraźnie, cytując niejako sposób myślenia tych, którzy akceptują istniejący stan rzeczy, pyta poeta: *Może stare siwe bożysko / Drzemie sobie i wszystkim tym bredzi?*

W ten sposób nad znaczeniem dominującym, które sygnalizuje uśpienie człowieczeństwa, nadbudowane są jeszcze znaczenia dodatkowe: sen jako świat wyśniony przez szatana i „bredzony w boskiej drzemce”. Wieloznaczność jest zawsze konsekwencją budowania świata z wykorzystaniem słowa *sen*. Ale na tym nie wyczerpują się konteksty znaczeniowe Ciesielczukowego snu. W przedstawionych do tej pory ujęciach sen jednocześnie ewokował upływający czas i określał sposób istnienia świata. W *Teatrze natury* natomiast jest cały szereg takich utworów, w których znaczenia te są oddzielone. Sen może występować wyłącznie jako element wyrażający strukturę czasu — jego przemijanie. Pojawia się wówczas w kontekście znanych już z poprzednich tomików ujęć

temporalnych, sygnalizowanych zmianą pory dnia lub roku: *Słońce gaśnie i wschodzi znów słońce, / Dzień — snem nocy, a noc jest snem dnia. (Piosenka o czasie)*. Podobnie zostało tu ujęte przemijanie jak w *Modlitwie zimy* z tomiku *Głazy i struny: Mijają barwne życia, mijają życia wonne: / Snem były, w sen odchodzą* —. Warto także zwrócić uwagę, że w obu tych utworach sen wyrażający przemijanie pojawia się albo jako element układu chiazmatycznego, albo w kontekście chiazmu. Ta konstrukcja bowiem często służy wyrażaniu kolistych przemian czasu. Dla pełnej egzemplifikacji temporalnych uwikłań snu trzeba przywołać te, które wydawać się mogą wyłącznie elementem inkrustacyjnym, a są w gruncie rzeczy ekwiwalentem tego, co wcześniej nazwałam intuicyjnym przeżywaniem czy odczuwaniem czasu. Niematerialność, ulotność snu staje się ekwiwalentem jego odczuwania, jest więc sposobem przedstawiania czasu zasadniczo odmiennym od tego, który obserwowaliśmy w tomikach młodzieńczych. Czytamy zatem:

Snuje się zapach, niby sen już znany,
I snuć się będzie tak samo, jak dzisiaj,
Gdy wszystko, teraz bez miary kochane,
Pójdzie ode mnie z sercem mego życia;

(inc. *Oto masz powiew chwil...*)

a w *Najsmutniejszym erotyku*:

Dziwnie jak sen, nuci mi czas — czas, który wszystko pochłania —.

W *Teatrze natury* znajdujemy także wiele utworów, w których sen pojawia się jako sennie widziadło, na co znów wskazują środki poetyckiego wyrazu. Wizje te mają wyraźnie niejednoznaczny charakter, we wszystkich jednak dają się wyróżnić elementy sugerujące dramatyczne odczuwanie czasu. W tych utworach, wedle klasyfikacji A. Okopień-Sławińskiej, mamy do czynienia ze „snem, jako modelem wizji poetyckiej [...] Ośrodkiem literackiej uwagi [...] jest przede wszystkim struktura sennego marzenia.”²⁹⁸

Warto zatem wyznaczyć najpierw te elementy, które decydują o sennej wizji:

Noc. Wszystko w moich oczach takie nagle inne —
Boję się paszczy nieba z gwiazd białymi kłami.
(.....)
Życie? I jak to było naprawdę? — bo nie wiem...
(*Ty z jawy...*)

O, cóż to było, cóż to jest?
Czyż w nowy sen zapadłem?
I płynę górą, płynę dnem —

²⁹⁸ A. Okopień-Sławińska: *Sny i poetyka...*, s. 10.

(.....)

I błagam kogoś poza snem:

O, przebudź mnie zupełnie!

(Przebudził mnie...)

Szedłem obszarem nocy zdziczałej.

Martwym z ciemności żarem błyszczwały

Upiorów oczy. Zachichotały

Strachy cmentarne.

(*Wśród upiorów*)

Ukoronowaniem zaś tych przedstawień jest utwór pt. *Do tego, który poszedł w sen*.

Ludzie ze snu na męki cię wzięli,

Wyszarpują z ciebie resztkę tchu,

Chcą cię zarznąć brzytwą zimnej bieli,

Boś pokochał dziewczynę ze snu.

(.....)

Pogardziłeś swym zwyczajnym domem,

W snu królestwo poszedłeś, jak w las.

(.....)

Ludzie ze snu oddali cię męce:

(.....)

Chcą cię przebić szponami wszechświatów

Chcą zachłostać kańczugami słońc,

Chcą z wieczności skrócić wieczny batóg,

By cię palnąć nim siarczyście w skroń.

Błyśnie straszny uderzenia kułak,

W sen nicości zwalisz się bez tchu —

Będzie sennie, po cichu się snuła

Owdowiała dziewczyna ze snu.

O wizyjności świadczą przede wszystkim osłabione związki przyczynowo-skutkowe, poza tym — formy pytające i wypowiedzenia, z których wynika śnienie w nocnej porze. Wizje te kryją w sobie sygnały zagrożenia, najwyraźniejsze w utworach *Wśród upiorów* oraz *Do tego, który poszedł w sen*. Obie są męczące i w istocie upiorne. W każdej z nich pojawiają się sygnały temporalne, wyrażone na kilka różnych sposobów. Raz jest to wprowadzenie słownictwa oznaczającego przepływanie i zmienność: *Ty z jawy życia snem wyrastasz, śmierci. [...] W każdej chwili nieznane płynęło strumieniem*. Innym razem czas sygnalizowany jest przez: *Zegara chód na ścianie*, a w wierszu *Wśród upiorów* przez wskazanie dwu odmiennych „etapów” śnienia: *Szedłem obszarem nocy* — to początek, koniec zaś zaznaczony jest słowami *Dniało*. — — *Otwarłem oczy*.

O ile w dwu pierwszych utworach czas ma niejako charakter uniwersalny, a sen pełni funkcję „pępowiny, która łączy ludzką jaźń osobną z duszą świata”,

o tyle w utworze ostatnim jest to tylko sygnał początku i końca snu, cała zaś wizja wymaga szczegółowego oglądu, by odkryć jej znaczenie. Upiorności wizji przeciwstawiono śpiące dziecko. Przebudzenie synka jest jednocześnie spłoszeniem upiórów: *Lecz oto synek mój się przebudził. I słodko zaśmiał — i śmiechem spłoszył Upiory*. Z jednej strony pojawia się symbolika niewinności, dziecięctwa, a zatem odnowienia, z drugiej — otwarcie oczu niesie znaczenia związane z przebudzeniem i w kontekście tych znaczeń, o których była już mowa, wprowadza sugestie przebudzenia, narodzin nowego człowieka, określanego często w tej poezji „człowiekiem jawy”, w przeciwieństwie do człowieka snu.

Sen jest w tych utworach elementem, który uwyrażnia etyczny wymiar tej poezji. W kontekście tego, co pisał Ciesielczuk o poezji Leśmiana w 1937 roku, zwielokrotnione użycie słowa *sen* w *Teatrze natury* wydaje się rodzajem polemiki z Leśmianem właśnie. Sen, tak częsty w utworach tego poety, nie niesie w sobie żadnych akcentów etycznych, nie mówiąc już o społecznych — Ciesielczuk czyni z tego zarzut. Píše więc o poezji Leśmiana:

Przed nicością, przed widmem zagłady próbował uciec w naturę. Świadectwem tej ucieczki, która się nie udała, jest *Łąka*, która się bardzo udała. Że ucieczka w naturę nie udała się naprawdę, świadczy o tym *Napój cienisty*. Są tu wprowadzone rzeczy pod względem artystycznym świetne [...], ale całą książkę owiewa nastrój kłęski, beznadziei, nieuniknionego końca.²⁹⁹

Ciesielczuk wykorzystuje ten sam element poetyki, który jest wyrazisty w wierszach Leśmiana. Różnica funkcji polega na tym, że w poetyce Ciesielczuka *sen* daje się połączyć z kategorią czasu i — co wydawać się może paradoksem — wprowadza wyraźne akcenty etyczne. Świat poprzez użycie słowa *sen* jest także oceniany. Jak widać w dotychczasowych ujęciach — przede wszystkim negatywnie. W ujęciu Leśmiana brak ostrza krytyki. Poezja tego poety pozbawiona jest akcentów społecznych, czego Ciesielczuk nie akceptował, wyrażając wręcz przekonanie, że „największy poeta współczesnej Polski jest poetą bez jutra, poetą kończącego się świata”.

Obserwacja znaczeń budowanych w obszarze wyznaczanym przez *sen* może wskazywać na polemiczne wobec ujęć Leśmianowskich propozycje, szczególnie jeśli zważymy na wprowadzony tym słowem element negatywnej diagnozy świata. Nie można jednak nie dostrzec takich ujęć, które są od tego snu wyzwoleniem przez powrót w obszar natury, a zatem — wtopienie w wieczyste

²⁹⁹ [SC]: *Poeta bez jutra. Z powodu „napoju cienistego” Leśmiana*. „Nowa Kwadryga” 1937, nr 1, s. 34—35.

trwanie, co widać nie tylko w *Kołysance wieczności*, lecz także w wierszu *Las mnie zawołał* czy *Pochowajcie mnie, gdy umrę...*

Utwór ostatni wprowadza słowo *sen* w znaczeniu życia, które jest, jak w *Kołysance wieczności*, rodzajem wytrącenia na określony czas z wieczności. Wprowadza wszakże nieco inną konfigurację znaczeń. O ile *Kołysanka...*, podobnie jak *Las...*, jest zaproszeniem do odpoznanienia pierwotnej istności, czymś w rodzaju obrony przed dramatem egzystencji, o tyle *Pochowajcie mnie, gdy umrę...* wprowadza element odmienny, aczkolwiek niesprzeczny z dotychczasowymi:

Pochowajcie mnie, gdy umrę, gdzieś na polu,
 (.....)
 Z mego serca mak wystrzeli i zakwitnie,
 Z moich oczu wyrosną dwa kłosa żytnie —
 Będę nocą poprzez żdźbeł wąziutkie szpary
 Patrzył w świat swój dawny, w *sen* swój *nie-do-wiary...*

Przemiany Leśmiana wydają się punktem odniesienia, a wskaźnikiem intertekstualnego nawiązania są powtórzone identyczne motywy: mak, oczy i przetworzony w dwa kłosa żytnie Leśmianowski *jęczmień (co) kłos pragnieniem zazłociwszy gęstym, / nasrożył nagle złociste ościory*. Funkcja tego nawiązania jest polemiczna. W Leśmianowskim ujęciu są to przemiany przedmiotu w czasie, jak pisze I. Opacki: „[...] życie przedmiotu w czasie staje się — najdosłowniej — serią śmierci jego kolejnych stanów”³⁰⁰. *Mak [...] z wraskiem przekrwawił się w koguta, a jęczmień, kłos pragnieniem zazłociwszy gęstym, / [...] w złotego się jeża przemiazdżył ze chrzęstem* — tak dokonują się przemiany w Leśmianowskim ujęciu; mak — kogut; kłos — jeż są oddzielnymi stanami skupienia. „Tożsamość natomiast przedmiotom zapewnia zdarzenie, stanowiące pomost ciągłości pomiędzy owymi stanami: przekrwawił się, przemiazdżył.”³⁰¹ Jednocześnie wszakże są w finalnej części utworu Leśmiana postawione pytania, z których wynika niepokój: *A ja — w jakiej swą duszę sparzyłem pokrzywie, / [...] / czym byłem owej nocy, której dziś już nie ma?* To pytanie o tożsamość „ja” w kolejnych momentach istnienia.

W ujęciu Ciesielczuka śmierć jest „wejściem” w obręb natury, która pozwoli z kolei na odpoznanianie świata-snu. W jego utworach podstawę jedności stanowi nie proces przekształceń (jak u Leśmiana), lecz pamięć. Jak w *Kołysance...* i w wierszu *Las mnie zawołał* natura jest elementem pomagającym w odpoznanianiu wieczności i „przypomnieniu” bezprzestrzennego sposobu istnienia, tak w *Pochowajcie mnie...* ta sama natura ma stanowić „okno”

³⁰⁰ I. Opacki: *Uroda i żaloba czasu. Romantyzm w liryce Bolesława Leśmiana*. W: Tenże: *Poetyckie dialogi...*, s. 114.

³⁰¹ Tamże.

przypomnień przestrzenno-czasowego, „sennego” wobec wieczności sposobu istnienia: *Będę nocą poprzez żdźbeł wążiutkie szpary / Patrzył w świat swój dawny, w sen swój nie-do-wiary...*

Powrót do wieczności staje się czymś w rodzaju obudzenia ze snu, a natura pomaga w przekraczaniu granicy czasowego i bezczasowego (wiecznego) sposobu istnienia. Granica przekraczana jest jakby w dwie strony: z jednej — przebudzenie ze snu życia prowadzi do odpoznania wieczności, z drugiej natomiast — ta sama natura staje się rodzajem okna, przez które możliwe jest oglądanie czasowego snu-życia. Koniec ziemskiej wędrówki bywa zwykle ujmowany jako powrót do miejsca, z którego rozpoczęła się podróż. Powrót do bezprzestrzennej wieczności stanowi tu uzupełnienie myśli o ocalaniu. Wieczny „odnaleziony” sposób istnienia pełni tu funkcje analogiczne do odnalezionych miejsc świętych: domu, drzewa, domu-drzewa i stanowi ich dopełnienie.

W ten sposób zamyka się koło przemian poezji Stanisława Ciesielczuka, budowane przez poetę w jego dojrzałej twórczości. Jak w młodzieńczym tomiku — kosmobiologicznej jedności człowieka i świata odpowiada świadomość jedności czasu, tak w zamykającym tę twórczość *Teatrze natury* — dualizm świadomości, jednostkowego przemijania i wieczności rodzi potrzebę poszukiwania sposobów ocalania przed dramatem egzystencji.

Świadomość zatem przemijania prowokuje do twórczego kształtowania własnej egzystencji, a sposobem na unieśmiertelnienie staje się z jednej strony twórczość poetycka, z drugiej — odnalezienie czasu świętego przez refleksję, w której reaktualizuje się „czas dany przez Boga”, czas nowych narodzin, czas dający ciągle na nowo nadzieję. Następnie, wychodząc z przesłanek nie przemijania, ale wieczności, pokazuje poeta próbę ocalania przez wtopienie w świadomość wieczności. Jak widać, sen jest tu elementem komplikującym, a zarazem porządkującym te ujęcia.

PRZY KOŃCU DROGI TWÓRCZEJ

Teatr natury to ostatni wydany przez Ciesielczuka tomik poetycki, ale nie ostatni z napisanych. Poeta był bowiem autorem jeszcze jednego zbioru wierszy i nie dokończonej powieści pt. *Żniwiarze*. Wiersze, które zginęły gdzieś w wojennej zawierusze, czytał Stanisław R. Dobrowolski, a po ich lekturze orzekł, że były lepsze od *Teatru natury*, „który na pewno dorównuje twórczości popularnego wówczas Czechowicza”³⁰². Namiastkę tego, co zaginęło, dają — jak sądzę — drukowane w „Nowej Kwadrydze” *Piosenki dla nikogo*. Jest ich pięć i stanowią wyraźnie spójną całość³⁰³. Myślę, że bez wielkiego ryzyka pomyłki można do tego samego zaginionego tomiku zaliczyć wiersz pt. *Piosenka do gwiazd*, drukowany w *Antologii współczesnych poetów lubelskich*, wydanej w 1939 roku pod redakcją ks. L. Zalewskiego³⁰⁴. Utwory drukowane w Nowej „Kwadrydze” z wierszem pomieszczonym w antologii łączy tytuł — *Piosenka* — konstrukcja trójzwrotkowa i wyraźna spójność kreacji poetyckiego świata.

Piosenki dla nikogo podejmują motyw czasu, wskazując jednocześnie nowy jego wymiar — katastroficzny. W tomikach poetyckich, gdy pojawiał się

³⁰² Por. Z. Jastrzębski: *Ciesielczuk, poeta zapomniany*. „Kamena” 1957, nr 21, s. 2.

³⁰³ S. Ciesielczuk: *Piosenki dla nikogo*. „Nowa Kwadryga” 1937, nr 3 (maj—czerwiec), s. 129—133. Sugestia taka znajduje się w dwu artykułach Z. Jastrzębskiego. Por. Z. Jastrzębski: *Ciesielczuk...*, oraz Tenże: *Nareszcie Ciesielczuk*. „Kamena” 1965, nr 17.

³⁰⁴ W materiałach archiwalnych do *Antologii współczesnych poetów lubelskich*, znajdujących się w Bibliotece Publicznej im. Łopacińskiego w Lublinie, jest rękopis tego wiersza z tytułem *Piosenka dla gwiazd*, a także informacja Ciesielczuka, że poza utworami już drukowanymi, wysyła jeden rękopis wiersza nigdzie nie publikowanego. Sugeruje, że rękopisy wierszy, które zostały wydrukowane, niszczy. W antologii oprócz nowego tekstu znajdują się również: *Tutaj jest moja chata...* (*Wieś pod księżycem*), *Złote bariery* (*Chaty w obłokach*), *Noc* (*Pies kosmosu*), *Zwyczajność* (*Głazy i struny*), *Łowcy* (*Głazy i struny*). Układ wierszy w antologii jest chronologiczny. Najpierw wydane zostały *Chaty w obłokach*, a następnie *Wieś pod księżycem*, jednak w tomiku drugim znajduje się wiele utworów powstałych wcześniej niż pomieszczone w zbiorze pierwszym.

dramat istnienia, jednocześnie rodziły się próby poszukiwania dróg jakiegoś ocalania — czy to przez wiarę w słowo poetyckie, czy przez określenie heroicznego czynu, czy wreszcie przez poszukiwanie wyjścia z wiążącego koła czasu. *Piosenki* wprowadzają element nowy — zwątpienie: *Nie ma śpiewu, co brzmiałby wiecznie, (I); Przyszedł taki czas, przyszedł taki czas, / Że nic pieśń nie powie, póki się nie stanie / To, co ma się stać dla wsi i dla miast... (II); Na granicy ciszy i krzyku / niknie stóp mych ślad (III).*

Brzmi tu wyraźnie ton zwątpienia i bezsilności wobec świata w jego wymiarze teraźniejszym. Słownictwo abstrakcyjne ewokuje świadomość jakiegoś zagrożenia i końca: *pomyłone sny, zagra grom, padnie strach, granica ciszy i krzyku, lęk*; pojawia się także noc. *Piosenki* zdają się mieścić w zjawisku określanym mianem katastrofizmu³⁰⁵, który ma wszakże bardzo zindywidualizowany charakter. Tytuł *Piosenki dla nikogo* refrenicznie powtarza się tylko w pierwszym utworze, wprowadzając pesymistyczne podważenie użyteczności słowa: *W samych słowach — któż ma nadzieję?* W kolejnych jednak utworach (za sprawą tego sposobu operowania czasem, który już prześledziliśmy) przez bezsilność wobec teraźniejszości „prześwituje” świadomość, która broni się przed negacją wszystkiego. W utworze drugim odbywa się to dzięki zastosowaniu bardzo prostego zabiegu powtórzenia *przyszedł taki czas* w opozycji do *przyjdzie nowy czas*. Utwór zdaje się rekonstruować myśl wpisaną w *Nowy wszechświat*. Oto bowiem w sytuacji przeczuwanego zagrożenia, które w latach trzydziestych werbalizowane było w poezji powszechnie, powraca w utworach Ciesielczuka ta myśl, która broni przed beznadziejnością: *Blaskiem świeżych gwiazd, blaskiem świeżych gwiazd / Tryumfowi prawdy przyświecą wszechświaty*. Powraca tu ta sama nadzieja na całkowitą regenerację czasu, o której w związku z *Nowym wszechświatem* pisałam za Eliadem, iż ma znaczenie analogiczne do tęsknoty za rajem. W *Piosenkach* do tego przekonania dołącza jeszcze, wywiedziona z *Teatru natury*, myśl o skończoności snów i jawy, skończoności życia-snu, z którego przebudzenie prowadzi do odnalezienia wieczności. *Piosenka V* — przywołując znaną już *Kołysankę wieczności: Odpływa / I przypływa, szczęśliwa, / Wierna piosenka zza snu* — nie jest dla nikogo, jest piosenką dla człowieka zagubionego w życiu-śnie. I jak *Kołysanka wieczności* pokazywała jedną z dróg obrony przed dramatem istnienia przez wejście w odmienny

³⁰⁵ Świadomie używam określenia „zjawisko katastrofizmu”, mając na myśli cały szereg kwestii drugiej połowy lat trzydziestych w literaturze, która wyrażała niepokój czy przekonanie o nieuchronnej zagładzie wartości. O rozchwianiu pojęcia katastrofizmu pisze J. Błoński. Trzeba zgodzić się z tym badaczem, gdy mówi, że termin jest „niewątpliwie nadużywany — nie był [katastrofizm] kierunkiem, ale postawą światopoglądową, nadto wielokształtną i rozpowszechnioną, aby mogła się przysłużyć historii literatury.” Por. J. Błoński: *Wzruszenie dialog i mądrość*. W: *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Red. J. Kwiatkowski. Kraków 1985, s. 366 i wcześniejsze.

bytu krąg, a *Piosenka o czasie* wydobywała świadomość wieczności przeciwstawianą świadomości chwili, tak też *Piosenka V* łączy świadomość przemijania z nadzieją „odzyskania” wieczności: *Czas miniesz — / Mnie nie miniesz jedynie, / Bo od wieków cię znam...*

Utwór ten zwraca uwagę odmiennością konstrukcji w porównaniu z pozostałymi. Zbudowany jest nie z trzech, ale z czterech zwrotek, finezyjnie operujących wersem trzy-, siedmio- i sześciogłoskowym i stanowi przytoczenie piosenki „zza snu”. Sen występuje tu w znaczeniu życia-snu, a zatem konsekwentnie — piosenka jest zza świata.

W ten sposób pięć utworów przewrotnie zatytułowanych [...] *dla nikogo*, przynosi zapowiedź nadziei na odnowienie człowieczeństwa. Czas bowiem, który mija, zabierze groźne „teraz”. I tak jak *otwarcie oczu* w wielu utworach *Teatru natury* prowadziło do oswojenia świata, było znakiem przemijania zła i zagrożeń człowieczeństwa (*i śmiechem spłoszył / Upiory. Dniało — — Otwarłem oczy. / Otwarcie oczu sen wkoło rozdzierać / I, jak zakłamię, nową dal otwierać*), tak też w *Piosence IV* otwieranie oczu prowadzi do przekroczenia granicy zła:

Powiekom trzeba wznieść się, a złudzie odlecieć,
A oczom spojrzeć jasno poza dni krawędzie,
Zniknie sen, zniknie jawa — zostanie to trzecie:
Srebrny blask zza firanek, które czas nam przędzie.

Jeśli wstęp do *Antologii współczesnych poetów lubelskich*, napisany przez Józefa Czechowicza, stanowi komentarz do wszystkich pomieszczonych w niej utworów, to komentuje też *Piosenkę do gwiazd* (w rękopisie *Piosenka dla gwiazd*) Ciesielczuka. Jeśli z kolei założymy, że utwór ten wraz z *Piosenkami dla nikogo* był, co jest bardzo prawdopodobne, częścią zaginionego tomiku, to słowa Czechowicza odnieść można do wszystkich interesujących nas utworów. Pisze on mianowicie: „Ujmując świat w poetyckie kreacje, błądzimy wśród półsłów i półuczuć [...]. Cóż jeszcze zostało? Wiara pomaga wiedzieć, że to, co jest, przemienie i ustąpi miejsca innemu królestwu, lecz jakże dalekiemu. [...] Z powiekami opuszczonymi na oczach kołyszemy się marzeniem wielkim [...]. O, gdyby świat cały osypała taka zawieja piękna, jak te groźne śnieżyce dziwności i grozy! O, Ludzie gdybyście się wszyscy dali tak usidlać poezji [...], jak dajecie się usidlać wszystkiemu, prócz tego właśnie [...], przeobrażenia świata byłyby nieobliczalne.”³⁰⁶

Patetycznie brzmi komentarz w zamyśle samego autora pewnie najmniej dotyczący poezji Ciesielczuka, którego Czechowicz nie cenił wysoko. Paradoksalnie jednak ujmuje sedno tych problemów, które wpisane są w *Piosenki dla*

³⁰⁶ J. Czechowicz: *Wstęp*. W: *Antologia poetów...*, s. 8—9.

nikogo. Piosenka do (dla) gwiazd, choć pozornie w gwiezdnych przemianach snu i budzenia ujmując tylko czas, prowadzi jednakże do najbardziej pesymistycznego rozwiązania egzystencji — snu na zawsze:

Kołysz się, kołysz, bezmiarów kołysko,
Śpijcie, gwiazdy w ciszy najlaskawszej...
Gdy was wieczór zbudzi, noc zwiastując bliską,
Niech ja usnę, ale już — na zawsze.

Tylko jeden utwór w całej twórczości Ciesielczuka równie jednoznacznie ewokuje życzenie odwrócenia od świata. W wierszu z dedykacją „pamięci Władysława Ciesielczuka” czytamy: *Niech ci będzie nieistnienie słodkie, / Niechaj nigdy nie śni ci się życie*. W obu sytuacjach sen pojawia się w znaczeniu dla tej poezji sporadycznym — jest metaforą śmierci, wyrażającą całkowite odwrócenie od życia, jest po prostu od tego życia ucieczką. Należy wszakże pamiętać o wyjątkowości tej funkcji snu w poezji Ciesielczuka. Sen wieczny, który jest najpospolitszą (może nawet zbanalizowaną) peryfrazą śmierci, odnotowuję, by wskazać na wielofunkcyjność tego elementu w jego poetyce. W przeważającej bowiem liczbie ujęć sen jest albo chwilowym uśpieniem, z którego wyzwolenie dokona się wraz z „otwarceniem oczu”, i wówczas słowo to wprowadza wyraźne akcenty etyczne, albo chwilowym wytrąceniem z wiecznego trwania. Przeważnie więc sen podlega przemijaniu, wprowadzając znaczące dla wyobraźni tego poety wyznaczniki temporalne.

To, co prezentują utwory powstałe po wydaniu *Teatru natury*, można by zatem uznać za swoistą kontynuację i rozszerzenie tych ujęć temporalnych, które w ostatnim tomiku stanowią podstawę rozwiązań kompozycyjnych, budujących w tej poezji zagadnienia natury etycznej.

ZAKOŃCZENIE

Chaty w obłokach i *Teatr natury* stanowią swoistą klamrę spinającą poetycki dorobek Ciesielczuka. O ile tytuł debiutanckiego tomiku może sugerować tematykę wiejską, o tyle tytuł ostatni wyraźnie ją rozszerza. Sześć tomików jest całością z konieczności zamkniętą, w której prześledzić można wyraźny proces ewolucji zarówno w zakresie sposobu kreacji świata przedstawionego, jak i poetyki, co z kolei wskazuje na typ wyobraźni poetyckiej. Utwory napisane po wydaniu tomu ostatniego mogą stanowić wyłącznie fragmentaryczne uzupełnienie. Jak wynika z ostatniego przeglądu, kierunek przemian nie musiał być zaskakujący, lecz mógł stanowić kontynuację dokonań dziesięcioletniej pracy.

Wychodząc od próby znalezienia wspólnego dla człowieka i natury sposobu istnienia oraz wskazując na wszechogarniającą siłę tworzącą życie — wyrasta Ciesielczuk z mitologii agrarno-vegetacyjnej (*Chaty w obłokach*, *Wieś pod księżycem*, *Pies kosmosu*). Dość szybko jednak świadomość o znamionach pierwotności ewoluuje ku świadomości historycznej (jej załączki widać już w utworach trzech pierwszych tomów). Dokonuje się to za sprawą wydzielenia dwu płaszczyzn czasu: cyklicznego — znamionnego dla kolistych przemian w świecie natury, i linearnego, który jest wyznacznikiem jednostkowego życia, zamkniętego między narodzinami i śmiercią. To rozróżnienie i wynikająca stąd świadomość wyizolowania ze świata natury rodzą próbę ocalenia przez wpisanie w *Teatr natury*.

Koncepcja czasu wpisana w tę twórczość stanowi — jak sądzę — jej najciekawszy element. Od jedności bowiem kosmobiologicznej, w której czas jawi się jako kategoria organizująca świadomość podmiotu lirycznego, wyraźnie spójną ze świadomością natury, przez odkrycie odrębności sposobu istnienia (a więc i czasu), zmierza ku poszukiwaniom różnych możliwości wyjścia z ograniczeń jednostkowej egzystencji przez: słowo poetyckie, od-

nalezienie czasu świętego i w końcu odkrycie sposobu powrotu do „wieczności”.

Teatr natury, który operuje wszystkimi tak wykreowanymi kategoriami czasu, w jakimś sensie wyrasta z tradycji romantycznej. Warto w tym miejscu przywołać *Dramat w naturze* Dominika Magnuszewskiego, utwór, który jak w zwierciadle skupia cały romantyczny sposób myślenia o czasie — dramatycznym przemijaniu³⁰⁷. Tytuł ostatniego tomiku Ciesielczuka może korespondować z tytułem *Dramatu w naturze*, różnica jednak w sposobie ujęcia problemu przez autora *Teatru natury* jest zasadnicza. Przede wszystkim w romantycznym obrazie personifikacja natury prowadzi do uchwycenia samego procesu przemijania, podczas gdy poeta dwudziestowieczny zmierza do pokazania nie tyle „dramatu”, ile raczej sposobu ocalania przed niszczącą siłą czasu.

Poeta, jak romantycy, próbuje wskazać na poezję jako na wartość ocalającą. Od pierwszego więc do ostatniego tomu znajdujemy przykłady wypowiedzi metapoetyckich, które jednocześnie stanowią wykładnię systemu etycznego. I w tych utworach najpełniej widać stopniowe wyzwalanie od młodopolskiej manieri hiperbolizacji emocji.

W *Szarży* pochodzącej z *Chat w obłokach* słychać echa Staffowskich *Snów o potędze*, wyrosłych z nietzscheanizmu³⁰⁸: *nie złotu, lecz żelazu uczyni podobną duszę*. Cała wypowiedź utrzymana jest w tonie wyraźnie zhiperbolizowanego wezwania:

żarem zapalu karm,
rozgrzewaj miłością,
pędź, płoń, wypal się,
Bo lepiej — niż przejść jak pątnik — przelecieć krwawą burzą!

Wykrzyknienia, wraz z agresywną instrumentacją głoskową, stanowią wezwanie do określonego sposobu działania, wyrażają siłę i przekonanie: [...] *ze słabością uczmy łamać się za młodu*. Walka więc ma być *zacięta, uporczywa i wściekła*. Wypowiedź jest zdynamizowana, retoryka pełna kategorycznych i jednoznacznych poleceń. Nic nie pozostaje z młodzieńczej kategoryczności w utworze, który uznać by można za rodzaj testamentu poetyckiego:

Ja piszę — i to wierszem — tak z nawyku.
Nie dawaj łez najboleśniejszej stracie,
Nie dawaj najstraszniejszym bólom krzyku.

³⁰⁷ *Poezje Dominika Magnuszewskiego*. Petersburg 1853, s. 5—75. W: *Skarbczyk poezyi polskiej*. T. 3. Cz. 2. (b.m.r.w).

³⁰⁸ Ten typ wierszy, jak się zdaje, legł u podstaw jednoznacznie negatywnego sądu, jaki przedstawił J. M. Rymkiewicz. Por. Tenże: *Literatura polska 1918—1975*. T. 1. Warszawa 1975, s. 451.

Wyciszenie, spokój, wsłuchanie w to, co dla poety ma wartość najwyższą, pobrzmiewają w słowach: *Człowiecze, bądź! I przyjmij siebie w siebie!* Wyzwolenie od hiperboli jako środka ekspresji prowadzi do uwiarygodnienia wypowiedzi. Ale jest w tym przekazie testamentowym coś jeszcze — coś, co powinno było zwrócić uwagę krytyków — wskazówka, że biografia jako klucz do otwarcia tej poezji nie jest wyborem najwłaściwszym:

...Nieznany zmysłem czuję
 Podskórnych barw, zapachów, dźwięków dziwność:
 Potworny krąg, jak wieczna pieśń, kołuje —
 Przechodzi każdy ton w stronę przeciwną.
 Przeciwność, różność — w jedność i tosamność
 Stopione spodem — wyśpiewują tajemę,
 A tajemę kochać (plując w twarz szatanom,
 Anielstwem gardząc) nie jest tak — zwyczajnie.
To trochę jak hieroglif się tłumaczy —
 Otwieraj go, jakim zapragniesz kluczem.

Wybrzmiewa tu zupełnie współczesna świadomość teoretyczna, ta mianowicie, że dzieło pisarza przemawia do odbiorcy, który znajdzie do niego klucz — klucz niekoniecznie biograficzny. Postulat bowiem, by dźwięk słów i życie współbrzmiały, dotyczy przede wszystkim postawy etycznej wyrosłej z życia i wpisanej w poezję.

Niech dźwięk mych słów brzmi tak, jak moje życie...
 Strącony klucz w przepaść wieczystej studni,
 Powtórzyć się jedynie da — w zarysie.

Ten utwór także stanowi świadectwo drogi, jaka została przebyta od *Pieśni o niebieskim pędzie*. Tam był poeta poszukujący, tu jest poeta świadomy własnego warsztatu, tam była manierycznie zhiperbolizowana wypowiedź, tu są słowa pełne spokoju i rozwagi dojrzałego twórcy. Wyzwalanie od hiperboli, jako środka ekspresji, obserwujemy od *Wsi pod księżycem*. W *Teatrze natury* hiperbola wydaje się już przewyciężona, by w ostatnich utworach — zarówno tych drukowanych przed wojną w „Nowej Kwadrydze”, jak i tych pisanych na krótko przed śmiercią — nie było już ani śladu egzaltacji. Wiersz datowany: *Milanówek, czerwiec 1944*, dedykowany Jerzemu Mieczysławowi Rytardowi, odczytać się daje jako kwintesencja całej filozofii czasu, która z taką pieczołowitością budowana była w jego twórczości:

Trawy, zjawy, drzewa i chmury,
 Rozrzucone w światy bez nazw,
 W jeden świat z nakazu wichury
 Zbiegły się na krótki czas.

Chciała myśl uchwycić, zrozumieć
I utrwalić znikomy twór,
Chciała słyszeć w chwilowym szumie
Nie milknący na wieki chór.

Ale wieki szumią zatratą,
Oto znowu wichura dmie.
Porozmiata w tysiące światów
Trawy, zjawy, chmury i mnie.

Stefan Lichański, kończąc wstęp do *Wierszy zebranych* Ciesielczuka, tak pisze: „Autor *Psa kosmosu* wniósł do naszej literatury własny ton, własne — nie podrobione ani też nie zapożyczone — tworzywo poetyckie, własną koncepcję świata oraz sytuacji człowieka w tym świecie. Był indywidualnością odrębną, suwerenną, niepodległą w swej sztuce i w swoim myśleniu.”³⁰⁹ Tak pisał wyraźnie zafascynowany tą twórczością autor, w którym poeta miał od początku swego wielkiego obrońcę.

Mój ogłód wynika przede wszystkim z dostrzeżenia pewnego paradoksu, jakim jest funkcjonowanie nazwiska w podręcznikach literatury dwudziestolecia przy jednoczesnym prawie zupełnym braku wiedzy o samej poezji Stanisława Ciesielczuka. I nie można powiedzieć, że wydawcy nie dostrzegali tej twórczości. Wydanie *Poezji zebranych* w 1965 roku i *Poezji wybranych* w serii Biblioteki Poetów w 1984 świadczą o postrzeganiu w niej wartości godnych ocalenia. Warto przy tym zauważyć, że zbiór wierszy wybranych, wydanych w serii Z Pegazem ma szczególną „pieczęć” — „Pismem Ministerstwa Oświaty i Szkolnictwa Wyższego z dn. 3 II 1970 r. Nr PR4 — 5521 LSW/70 seria zalecana do działów nauczycielskich bibliotek szkół średnich”.

Nie chcę ferować jednoznacznego i kategorycznego sądu o tej poezji. Uważam jednak, że warto ocalić choć część tej twórczości, pamiętając o jej ciekawej koncepcji czasu i wieczności. Nie chcę także twierdzić, że jest to poezja od początku do końca jednolita i spójna, że nie ma w niej pęknięć i niedoskonałości. Są, nie stanowią jednak przeszkody w uchwyceniu przedstawionej linii rozwojowej. Prawdą jest także to, co sygnalizowałam już na początku: w tomikach młodzieńczych pojawiają się teksty zapowiadające inne niż kosmobiologiczne ujęcia czasu. Tę odmienność widać w *Pieśni młodzieńców*, *Kilofach*, *Młodości pierwszym maju*. Utwory te ujawniają temperament buntowniczy, pokazują świadomość konieczności zmian i wyrażają przekonanie, banalne oczywiście i naiwne, o sile młodości, dla której nie istnieją żadne przeszkody. Ale też utwory te, wyrastając z romantycznych przede wszystkim konwencji, powielają ujęcia Mickiewicza, Asnyka i Staffa, nie stanowią wszakże w twórczości młodzieńczej tekstów dominujących. Są

³⁰⁹ S. Lichański: *Nie dla samych rymów...*

jedynie „załączkiem” tego, co w dojrzałej twórczości pojawi się jako wyraz diagnozy zagrożenia człowieczeństwa (*Pentaptyk lapidarny*) i w konsekwencji doprowadzi do próby poszukiwania jego ocalania, czego kwintesencję stanowi jeden z końcowych utworów *Teatru natury*, z incipitem *Na początku była pieśń...*

Sądzę, że twórczość Ciesielczuka warta jest oglądu z jeszcze jednego powodu. Oto bowiem — jak starałam się pokazać — jest to poeta, w którego twórczości znajdują odzwierciedlenie najistotniejsze tendencje drugiej połowy dwudziestolecia. Twórczość ta, sytuując się wśród zjawisk określanych mianem paseistycznych, wyrasta z tradycji młodopolskiej, która dla dwudziestolecia stanowiła ważny punkt odniesienia. I chociaż wszystkie programy awangardowe odżegnywały się od niej, to przecież była ona naturalnym źródłem dla poetów rozwijających swe dzieło, a debiutujących w Młodej Polsce — Staffa i Leśmiana. Przywołanie tych autorów nie ma na celu stawiania Ciesielczuka w jednym z nimi rzędzie, lecz tylko ukazanie ich funkcji w kształtowaniu norm poetyckich dwudziestolecia. Każdy z nich, choć odegrał odmienną rolę w tym procesie, wpisuje się przecież w nurt zjawisk tradycyjalnych, którym przeciwstawia się awangardyzm dwudziestolecia. Poezja Ciesielczuka natomiast stanowi dobre „zwierciadło” ścierania się owych tendencji paseistycznych i nowatorskich. Jeśli wziąć pod uwagę takie dominujące motywy tej poezji, jak ogień, lot czy niebo, to objawi się cały kompleks młodopolskich odniesień, z zasadniczymi wszak wobec pierwowzoru przesunięciami. To samo młodopolskie źródło dostrzec trzeba w fascynacji filozofią Bergsona, choć tu od razu należy zauważyć, że fascynacja ta była dla twórców dwudziestolecia normą. Podobnie z „odkrywaniem” Norwida — publikacje Miriama na łamach „Chimery” łączyć trzeba z chronologią młodopolską, ale prawdziwa lawina odczytań tej twórczości przypada na dwudziestolecie. Najbardziej oryginalnym w twórczości Ciesielczuka elementem jest czas, który — często ewokowany motywem snu — sytuuje z kolei tę twórczość wśród znamiennych dla lat trzydziestych tendencji wizjonerskich i katastroficznych w poezji. Jest ponadto Ciesielczuk członkiem Kwadrygi i poetyka jego wierszy stanowi część poetyki grupowej, w której wyraźnie widać z jednej strony „szkołę” Skamandra, z drugiej zaś fascynację nowoczesną metaforą Awangardy Krakowskiej.

BIBLIOGRAFIA

Tomiki poetyckie Stanisława Ciesielczuka

Chaty w obłokach. Warszawa 1927.

Wieś pod księżycem. Warszawa 1928.

Pies kosmosu. Warszawa 1929.

Głazy i struny. Warszawa 1931.

Pentaptyk lapidarny. Warszawa 1935.

Teatr natury. Warszawa 1937.

Poezje zebrane. Przedm. i oprac. S. Flukowski. Wstęp S. Lichański. Warszawa 1965.

Utwory poetyckie nie wydane w żadnym zbiorze autorskim

O miłość cichq...; Słońca i księżyce; W jakąś puszcze odejść niezmierzoną. „Przegląd Warszawski” 1925, nr 1, s. 57.

Piosenki dla nikogo. „Nowa Kwadryga” 1937, nr 3, s. 129—133.

Piosenka do gwiazd. W: *Antologia współczesnych poetów lubelskich.* Oprac. L. Zalewski. Lublin 1939.

Przekłady publikowane w czasopismach

J. W. Goethe: *Nocna pieśń wędrowca*; H. Heine: Z „*Księgi pieśni*”; R. M. Rilke: Z „*Księgi obrazów*”. „Pąkowie” 1924, nr 2, s. 24—25.

A. Puszkini: *Pieśń Bachiczna; Naśladowanie Byrona*. „Nowa Kwadryga” 1937, nr 3, s. 89—90.
Przekłady z Hafiza. „Zwierciadło” 1937, nr 3, s. 17.

Artykuły i recenzje autorstwa Stanisława Ciesielczuka*

Najwyższy czas. „Pąkowie” 1923, nr 1, s. 2—3.
W jedności siła. „Pąkowie” 1923, nr 2, s. 13—15.
Obserwacje z kąta. „Pąkowie” 1923, nr 2, s. 18—19.
Nowe poezje. „Pąkowie” 1923, nr 3, s. 23—25.
Spoleczne oblicze Hamsuna. „Nowa Kwadryga” 1937, nr 1, s. 57—64.
Poeta bez jutra. „Nowa Kwadryga” 1937, nr 1, s. 34—35.

Omówienia twórczości

Recenzje poszczególnych tomów poetyckich

Chaty w obłokach: M. Bibrowski: *U progu idących przemian*. „Kwadryga” 1928, nr 2.
 A. Maliszewski, „Głos Literacki” 1928, nr 16; S. Napierski, „Wiadomości Literackie” 1928, nr 31.
Wieś pod księżycem: A. Maliszewski, „Głos Literacki” 1928, nr 16; R.[Sinko], „Kurier Literacko-Naukowy” 1929, nr 16 (dodatek do „Kuriera Codziennego”).
Pies kosmosu: J. Braun, „Kurier Poranny” 1929, nr 161; E. Kozikowski: *Biblioteka Kwadrygi*. „Głos Prawdy” 1929, nr 308; J. Liebert, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 38; E. Schürer, „Polonista” 1932, z. 4; E. Schürer: [Rec.] „Robotnik” 1929, nr 277; W. Sebyła: *Na rynku poetyckim*. „Kwadryga” 1931, nr 1/3.
Pentaptyk lapidarny: W. Sebyła, „Rocznik Literacki” 1935, s. 27; A. Szczerbowski, „Ruch Literacki” 1935, nr 7/8; K. W. Zawodziński, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 20.

* S. Lichański podaje, że S. Ciesielczuk drukował swoje wiersze, przekłady, artykuły i recenzje w następujących czasopismach: „Pąkowie” (1923); „Przegląd Warszawski” (1925); „Robotnik” (1924—1927); „Głos Literacki” (1928); „Głos Prawdy” (1928—1929); „Gazeta Warszawska” (1927—1932); „Kwadryga” (1928—1939); „Gazeta Polska” (1931); „Lewar” (1936); „Nowa Kwadryga” (1937); „Zwierciadło” (1937); „Expres Poranny” (1938). Por. *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. T. 4: *Literatura polska w okresie międzywojennym*. Kraków 1993, s. 200. Korzystając z tego przewodnika przywołuję te utwory poetyckie, które drukowane w czasopiśmie nie zostały umieszczone w żadnym tomiku poetyckim. W bibliotekach Katowic, Warszawy i Lublina brak egzemplarzy „Gazety Polskiej”, „Expresu Porannego” i „Robotnika”.

- Teatr natury*: S. Czernik, „Ateneum” 1938, nr 1; R. Dobrowolski: *Słowa prawdy*. „Dziennik Ludowy” 1938, nr 48; P. Hertz, „Pion” 1937, nr 15; H. Michalski, „Kultura” 1937, nr 25; K. Wyka, „Nowa Książka” 1937, z. 10; K. W. Zawodziński, „Rocznik Literacki” 1937, s. 41–43; Tenże: *Dwaj współcześni zapoznani*. „Przegląd Współczesny” 1938, nr 196/197 [przedruk w: Tenże: *Wśród poetów*. Kraków 1964].
- Poezje zebrane*: [AZC]: *Poeta na nowo odkryty*. „Kurier Lubelski” 1965, nr 152; T. Burek: *Ziemia i otchłań*. „Tygodnik Kulturalny” 1965, nr 45; Z. Jastrzębski: *Nareszcie Ciesielczuk*. „Kamena” 1965, nr 17; J. Lau: *Poezja pytań nie przedawnionych*. „Kultura” 1965, nr 27.

Artykuły ogólne o twórczości

- A. G. [Grodzicki A.]: *Zapomniany poeta*. „Dziennik Zachodni” 1946, nr 226.
- Baluch A.: *Życie zamyka się jak księga*. „Poezja” 1979, nr 11/12.
- Czachowski K.: *Obraz współczesnej literatury polskiej. T. 3: 1884—1934*. Warszawa—Lwów 1936, s. 354.
- Dąbrowski M.: *Poetyckie dociekania Stanisława Ciesielczuka*. „Tygodnik Kulturalny” 1980, nr 18.
- Gembicki J.: *Przemilczana twórczość*. „Rzeczpospolita” 1946, nr 137.
- Gembicki J.: *Przemilczani i zapomniani*. „Kamena” 1962, nr 13.
- Grzegorzczak P.: *Przodownik „Kwadrygi”*. „Gazeta Warszawska” 1929, nr 195.
- Jastrzębski Z.: *Ciesielczuk — poeta zapomniany*. „Kamena” 1957, nr 21.
- Krzyżanowski J.: *O liryce Stanisława Ciesielczuka*. „Warszawa” 1946, nr 3 [przedr. W: Tenże: *W kręgu wielkich realistów*. Kraków 1962].
- Lau J.: *Poezja pytań nie przedawnionych*. „Kultura” 1965, nr 27.
- Lichański S.: *Stanisław Ciesielczuk*. W: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. T. 4: Literatura polska w okresie międzywojennym*. Kraków 1993, s. 189—199.
- Maliszewski A.: *Czy ostatni wiersz Stanisława Ciesielczuka?* „Kamena” 1957, nr 23—24.
- Marx J.: *Topos sieliskości — o poezji Stanisława Ciesielczuka*. W: Tenże: *Grupa poetycka Kwadryga*. Warszawa 1983, s. 167—178.
- Szczawiej J.: *Na młodym warszawskim Parnasie*. „Kurier Literacko-Naukowy” 1934, nr 34.
- Szczawiej J.: *„Śpiew mrącego ostu”*. „Tygodnik Kulturalny” 1964, nr 39.
- Szczerbowski A.: *Stanisław Ciesielczuk — poeta godności ludzkiej*. „Wies” 1946, nr 50/51.
- Szczerbowski A.: *Wśród młodych poetów regionu lubelskiego*. „Pamiętnik Lubelski” 1935, T. 2, s. 3—8.
- Zaborski Z.: *Stanisław Ciesielczuk — poeta nie nazwanego żywiołu*. „Orka” 1960, nr 48.

Artykuły, publikacje i wspomnienia poświęcone Kwadrydze

- Dąbrowski M.: *Topos sieliskości w liryce Kwadrygi*. „Poezja” 1979, nr 11/12.
- Lichański S.: *Dramat Kwadrygi*. „Poezja” 1979, nr 11/12.
- Maliszewski A.: *U brzegu mojej Wisły*. Warszawa 1964.

- Marx J.: *Grupa poetycka Kwadryga*. Warszawa 1983, s. 178.
Sebyłowa S.: *Okladka z Pegazem*. Warszawa 1960.
Szymański W. P.: *Ballady przed burzą*. Warszawa 1961.
Szymański W. P.: *Od metafory do heroizmu. Z dziejów czasopism literackich dwudziestolecia międzywojennego*. Kraków 1967.
Wójcik L.: *Wpływ Norwida na poezję Kwadrygi*. „Przegląd Humanistyczny” 1967, nr 4.
Zieniewicz A.: *Ideologia eklektyzmu*. „Poezja” 1979, nr 11/12.

Antologie, bibliografie, słowniki

- Antologia lubelskich poetów dwudziestolecia międzywojennego*. Oprac. W. Mrozowski. Lublin 1965.
Antologia współczesnych poetów lubelskich. Oprac. L. Zalewski. Lublin 1939.
Poezja polska okresu międzywojennego. Antologia. Wybór i wstęp M. Głowiński i J. Sławiński. Przypisy oprac. J. Stradecki. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1987.
Słownik literatury polskiej XX wieku. Red. J. Sławiński. Wrocław—Warszawa—Kraków 1993.
Słownik teologii biblijnej. Red. X. L. Dufour. Tłum. i oprac. bp K. Romanik. Poznań 1990.
Suchodolska E., Żydanowicz Z.: *Bibliografia polskich przekładów z literatury pięknej krajów skandynawskich do roku 1969*. Poznań 1971.

Mitologie i studia z zakresu dziejów kultury

- Czarnowski S.: *Studia z dziejów kultury celtyckiej*. W: Tenże: *Dzieła*. T. 3. Warszawa 1956, s. 180—181.
Eliade M.: *Indyjski symbolizm czasu i wieczności*. Cz. 1. „Pismo” 1986, nr 6—7, s. 167.
Cz. 2. „Pismo” 1986, nr 8, s. 138.
Eliade M.: *Kowale i alchemicy*. Warszawa 1993.
Eliade M.: *Sacrum, mit, historia*. Przekł. A. Tatarkiewicz. Warszawa 1993.
Eliade M.: *Traktat o historii religii*. Łódź 1993.
Gąsowski J.: *Mitologia Celtów*. Warszawa 1978.
Haavio M.: *Mitologia fińska*. Przekł. J. Litwiniuk. Warszawa 1979.
Lurker M.: *Przesłanie symboli w mitach, religiach i kulturach*. Kraków 1994.
Moszyński K.: *Kultura ludowa Słowian*. T. 2. Warszawa 1967.
Piekarczyk S.: *Mitologia germańska*. Warszawa 1979.

Ogólne omówienia literatury dwudziestolecia

- Burkot S.: *Marcholt na Parnasie. Szkice literackie*. Warszawa 1980.
Czachowski K.: *Obraz współczesnej literatury polskiej*. T. 3: 1884—1934. Warszawa—Lwów 1936.

- Czernik S.: *Dwadzieścia lat poezji polskiej 1918—1938*. „Okolica poetów” 1939, nr 1/2.
- Fik I.: *20 lat literatury polskiej (1918—1938)*. Kraków 1949.
- Kowalczykowa A.: *Programy i spory literackie w dwudziestoleciu*. Warszawa 1978.
- Kwiatkowski J.: *Literatura Dwudziestolecia*. Warszawa 1990.
- Literatura polska 1918—1975*. T. 1: 1918—1932. Red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski. Warszawa 1975.
- Moskalowa A. H.: *Autentyzm w polskiej poezji międzywojennej*. Warszawa 1979.
- Nasiłowska A.: *Trzydziestolecie 1914—1944*. Warszawa 1995.
- Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. T. 3 i 4: *Literatura polska w okresie międzywojennym*. Red. I. Maciejewska, J. Trznadel, M. Pokrasenowa. Kraków 1993.

Publikacje o charakterze teoretycznym i filozoficznym

- Abramowska J.: *Kochanowskiego czas uporządkowany*. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3.
- Abramowska J.: *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*. W: *Teoretycznoliterackie tematy i problemy*. Red. J. Sławiński. Warszawa 1986.
- Bachelard G.: *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*. Przekł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Warszawa 1975.
- Bachtin M.: *Formy czasu i przestrzeni w powieści*. W: Tenże: *Problemy literatury i estetyki*. Przekł. W. Grajewski. Warszawa 1982.
- Balbus S.: *Między stylami*. Kraków 1993.
- Balcerzan E.: *Niekrytyka, krytyka i autokrytyka przekładu*. „Literatura na Świecie” 1987, nr 7.
- Balcerzan E.: *Poetyka przekładu artystycznego*. „Nurt” 1968, nr 8, s. 23—26.
- Balcerzan E.: *Przekład poetycki w systemie kultury literackiej*. W: Tenże: *Kręgi wtajemniczenia*. Kraków 1982.
- Balcerzan E.: *Śmiech pokoleń — płacz pokoleń*. Kraków 1997.
- Bańka J.: *Intuicjonizm Henryka Bergsona*. Katowice 1985.
- Bartmiński J.: *Struktura językowa incipitu pieśni ludowej*. W: *Semiotyka i struktura tekstu*. Red. M. R. Mayenowa. Wrocław 1973.
- Bergson H.: *Pamięć i życie. Wybór tekstów*. Przekł. A. Szczepańska. Warszawa 1988.
- Bergson H.: *Wstęp do metafizyki*. W: Tenże: *Myśl i ruch. Dusza i ciało*. Warszawa 1963.
- Błoński J.: *Ja, wędrujący sen*. „Teksty” 1973, z. 2.
- Błoński J.: *Wzruszenie, dialog i mądrość*. W: *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Red. J. Kwiatkowski. Kraków 1985.
- Bogusławski A.: *Uwagi o przekładzie i jego wartościowaniu*. „Przegląd Humanistyczny” 1978, nr 2.
- Brzękowski J.: *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*. Kraków 1976.
- Cassirer E.: *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii i kultury*. Przekł. A. Stanisławska. Warszawa 1971.
- Danek D.: *Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści*. Warszawa 1980.
- Dziadek A.: *Interpretant — zarys zagadnienia*. W: *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu w sześćdziesiątą rocznicę urodzin*. Red. T. Sławek przy współud. A. Nawareckiego i D. Pawelca. Katowice 1993.

- Eco U.: *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*. W: Tenże: *Imię róży*. Przekł. A. Szymański. Warszawa 1988.
- Eco U.: *Interpretacja i nadinterpretacja*. Przekł. T. Bieroń. Kraków 1996.
- Głowiński M.: *Leśmian — sen*. „Teksty” 1973, z. 2.
- Głowiński M.: *O intertekstualności*. W: *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*. Red. H. Markiewicz i J. Sławiński. Kraków 1992.
- Głowiński M.: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. Warszawa 1981.
- Grimm G.: *Rezeptiongeschichte. Grundlegung einer Theorie*. München 1977.
- Grimm G.: *Recepcja a interpretacja*. Przekł. K. Jochimczyk. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 4. Cz. 1. Kraków 1992.
- Gaczeziładze G.: *Uwagi o teorii przekładu artystycznego*. „Literatura na Świecie” 1971, nr 1.
- Ingarden R.: *O poznawaniu dzieła literackiego*. Warszawa 1976.
- Janion M.: *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*. Warszawa 1991.
- Jarosiński Z.: *Postacie poezji*. Warszawa 1985.
- Karpiński A.: *Staropolska poezja ideałów ziemiańskich. Próba przekroju*. Wrocław 1983.
- Kłak T.: *Sosnowiecki epizod Stanisława Ciesielczuka*. W: Tenże: *Ptak z węgla. Studia i szkice literackie*. Katowice 1984.
- Kuźma E.: *Mit Orientu i kultury zachodu w literaturze XIX i XX wieku*. Szczecin 1980.
- Kuźma E.: *Spór o wartości i zasadność interpretacji literackiej*. W: Tenże: *Miedzy konstrukcją a dekonstrukcją*. Szczecin 1994.
- Leśmian B.: *Znaczenie pośrednictwa w metafizyce życia zbiorowego*. W: Tenże: *Szkice literackie*. Warszawa 1959.
- Lichański J. Z.: *Jan Parandowski. Powrót mitu eleuzyjskiego*. W: *Topika antyczna w literaturze polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka i E. Sarnowska-Temierusz. Wrocław—Warszawa—Kraków 1992.
- Młodopolski świat wyobraźni. *Studia i eseje*. Red. M. Podraza-Kwiatkowska. Kraków 1977.
- Okopień-Sławińska A.: *Sny i poetyka*. „Teksty” 1973, z. 2.
- Opacki I.: *Uroda i żaloba czasu. Romantyzm w liryce Leśmiana*. W: Tenże: *Poetyckie dialogi z kontekstem*. Katowice 1979.
- Podraza-Kwiatkowska M.: *Somnambule (o młodopolskiej konwencji onirycznej)*. „Teksty” 1973, z. 2.
- Poulet G.: *Metamorfozy czasu*. Wyb. J. Jabłoński i M. Głowiński. Warszawa 1977.
- Pisarek W.: *Tytuł utworu swoistą nazwą własną*. W: „Zeszyty Naukowe WSP w Katowicach” 1966, s. 78.
- Przybylski R.: *Śmierć Saturna*. „Twórczość” 1985, nr 9.
- Ricoeur P.: *Egzystencja i hermeneutyka*. Warszawa 1985.
- Ricoeur P.: *Język, tekst, interpretacja*. Warszawa 1989.
- Ricoeur P.: *Podług nadziei. Odczyty, szkice, studia*. Wyb. oprac. i wstęp S. Cichowicz. Warszawa 1991.
- Rymkiewicz M. J.: *Myśli różne o ogrodach*. Warszawa 1968.
- Sartre J. P.: *Wyobrażenia*. Przekł. P. Beylin. Warszawa 1970.
- Skwarczyńska S.: *Kompozycja dzieła literackiego z aspektu jednostek kompozycyjnych*. W: *Taż: Wstęp do nauki o literaturze*. T. 1. Warszawa 1954, s. 452—455.
- Sławiński J.: *Analiza, interpretacja i wartościowanie dzieła literackiego*. W: Tenże: *Próby teoretycznoliterackie*. Warszawa 1992.
- Sławiński J.: *O problemach „sztuki interpretacji”*. W: Tenże: *Dzieło, język, tradycja*. Warszawa 1974.

- Starobinski J.: *Imagination*. In: *Actes du IV^e Congrès de l'Association de Littérature Comparée*. Red. F. Josta. La Haye—Paris 1966, s. 952—963. Tłum polskie W. Kwiatkowski: *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni*. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 217—232 na podst. *L'oeil vivant II*. Paris 1970.
- Treugutt S.: *Sny z premedytacją*. „Teksty” 1973, z. 2.
- Węgrzyniakowa A.: *Motyw podróży w liryce Stanisława Balińskiego*. W: „Skamander”. T. 4: *Studia o twórczości Stanisława Balińskiego*. Red. I. Opacki, M. Pytasz. Katowice 1984.
- Węgrzyniakowa A.: *Urania — ostatnia modlitwa Jarosława Iwaszkiewicza*. W: „Skamander”. T. 9: *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza. Interpretacje*. Red. I. Opacki. Katowice 1993, s. 75—95.
- Witkowska A.: *Oniologia i oniromania*. „Teksty” 1973, z. 2.
- Znak, styl, konwencja*. Wyb. i wstęp M. Głowiński. Warszawa 1977.

INDEKS NAZWISK

A

Abramowska Janina 44, 56, 150–151
Abramowski Edward 12
Asnyk Adam 66, 178
Augustyn św. 13
Autuchiewicz Stanisław 15, 78, 87, 123, 135, 156, 157

B

Bachelard Gaston 14, 41, 42, 83, 86, 87, 88, 89–90, 92, 99, 109, 114, 116, 117, 119
Bachtin Michał 54
Balbus Stanisław 77, 136
Balcerzan Edward 35
Baliński Stanisław 78
Bałuch Alicja 25, 44, 73, 82, 92, 94
Bańka Józef 58
Bartmiński Jerzy 45
Bergson Henri 12, 13, 14, 42, 51–52, 58, 64, 134, 138–139, 144, 149, 158–159, 162–163
Białostocki Jan 116
Bibrowski Mieczysław 10, 11, 12, 19, 20, 101, 107
Bieńkowski Władysław 11
Birkenmajer Józef 20
Bloom Harold 76
Bocheński Tadeusz 8
Bocheński Władysław 26
Bogusławski Antoni 34

Błoński Jan 41, 161, 171
Braun Jerzy 20
Braun Mieczysław 101
Brodzka Alina 150
Brzękowski Jan 89, 93, 110, 131, 144, 157
Brzozowski Stanisław 88, 106–107, 108, 109, 110
Bujnicki Teodor 7, 26, 79, 96
Burek Tomasz 25
Burkot Stanisław 8, 9, 47

C

Cassirer Ernst 13
Conrad Joseph 157
Culler Jonathan 77
Czachowski Kazimierz 17
Czarnowski Stefan 118, 125
Czechowicz Józef 7, 8, 25, 26, 81, 171, 173
Czernik Stanisław 7, 22, 23, 26, 46, 48, 81
Czuchoński Marian 46

D

Dante Alighieri 68, 69, 70, 71, 73, 75–76
Dąbrowska Maria 35, 36
Dąbrowski Marian 25, 44, 46
Derrida Jacques 16
Dobrowolski Stanisław Ryszard 10, 11, 12, 101, 171
Dufour Xavier Leon 93
Dziadek Adam 76

E

Eco Umberto 17, 45
Eliade Mircea 14, 45, 52, 56, 59, 62, 63,
73, 74, 91, 98–99, 113, 114, 115, 119,
121, 123, 149, 150, 153, 172

F

Fet Afanasij 40
Fik Ignacy 8
Flukowski Stefan 10, 11, 12, 15, 26, 101,
107
Freud Zygmunt 12, 42, 65

G

Gaczeziładze Giwi 35
Gadamer Hans-Georg 16
Gałczyński Konstanty Ildefons 10, 12, 26
Gast Wolfgang 16
Gąsowski Jerzy 125
Gembicki Jerzy 25
Genette Gerard 77
Gloss Stefan 28, 31
Głowiński Michał 9, 10, 11, 63, 64, 76,
132, 134, 136, 160
Goethe Johann Wolfgang 15, 34–35, 39
Gomulicki Wiktor 102, 103
Grimm Günter 16

H

Haaavio Martti 63, 126
Hafiz 40
Hamsun Knut 13, 39, 119, 120, 122–124,
126, 129, 144, 157
Heine Heinrich 15, 34, 36, 37, 38, 39
Hertz Paweł 22

I

Ingarden Roman 42, 44, 132, 133, 134
Iwaniuk Wacław 80
Iwanow Wiaczesław 99, 131

J

Jachimczak Krzysztof 16
Janion Maria 65, 66, 67, 71, 72
Jankowiak Mieczysław 89, 100
Jastrzębski Zdzisław 25, 50, 171
Jaworski Kazimierz Andrzej 8, 81
Jenny Laurent 77
Joyce James 157
Jung Carl Gustaw 42

K

Karpiński Adam 56
Karski Gabriel 35, 136
Kasprowicz Jan 21, 85, 86
Klemensiewiczowa Józefa 123
Kłak Tadeusz 81, 117
Kochanowski Jan 56
Kowalczykowa Alina 11
Kozikowski Edward 20
Krasiński Zygmunt 66, 104
Kristeva Julia 76
Krzyżanowski Julian 13, 24, 25
Kunne-Ibsch Elrud 16
Kuźma Erazm 15, 16, 78
Kwiatkowski Jerzy 64, 65, 78, 96, 107, 131,
157, 172

L

Lau Jerzy 24
Le Goff Jacques 132
Lenartowicz Teofil 140, 143
Lermontow Michaił 40
Leśmian Bolesław 7, 24, 31, 32, 64, 78,
79–80, 81, 82, 134, 135–138, 140–143,
144, 160, 163, 168, 169, 179
Lewik Włodzimierz 35, 36
Lewin Leopold 38, 39
Lichański Stefan 14, 26, 85, 86, 101, 112,
114, 178
Liebert Jerzy 20
Lurker Manfred 76

Ł

Łobodowski Józef 7, 79, 96

M

Maciejewska Irena 14, 18
Magnuszewski Dominik 140, 176
Maliszewski Aleksander 10, 11, 19
Mandschein J. 39
Mann Tomasz 157
Markiewicz Henryk 16, 63, 76
Marks Karl 12
Marx Jan 25, 44, 52, 56, 140
Mayenowa Maria Renata 45
Michalski Hieronim 23
Miciński Tadeusz 79, 160
Mickiewicz Adam 67, 84, 85, 104, 178
Mieleško-Maliszewicz A. 37
Mikułko Anatol 47

Milska Anna 35, 36
Miłosz Czesław 79, 96, 105, 172
Młodożeniec Stanisław 47
Moskalowa Alicja Helena 46, 48
Moszyński Kazimierz 59
Mrozowski Wacław 8

N

Napierski Stefan 16, 24
Nasiłowska Anna 9, 10, 44
Newton K. M. 16
Norwid Cyprian Kamil 13, 22, 23, 24, 81,
83, 94, 100–104, 106, 107–108, 110, 148

O

Okopień-Sławińska Aleksandra 160, 166
Opacka-Walasek Danuta 128
Opacka Anna 93
Opacki Ireneusz 16, 31, 76, 78, 134–135,
137, 138, 142, 158, 169
Ożóg Bolesław 46

P

Parandowski Jan 129
Paszek Jerzy 45, 60, 69, 74
Pattero Germano 132, 151–152, 155
Peiper Tadeusz 11, 12, 25
Piechal Marian 7, 10, 12, 101, 104
Piekarczyk Stanisław 125
Piętaś Stanisław 7, 24, 46, 79, 81, 96
Pigoń Stanisław 47
Pini Tadeusz 104
Pisarek Walery 45
Podraza-Kwiatkowska Maria 45, 160
Połczyńska Edyta 39
Porębowicz Edward 71
Posner Malwina 123
Poulet Georges 52, 68, 72, 75, 76, 95, 132, 142
•Proust Marcel 157
Przesmycki Zenon (Miriam) 103
Przyboś Julian 7, 47
Przybylski Ryszard 148
Przybyszewski Stanisław 99
Puszkina Aleksander 40
Pytasz Marek 78

R

Rej Mikołaj 56
Ricoeur Paul 13, 16, 44, 52, 83, 94, 95, 108,
146–147

Riffaterre Michael 77
Rilke Rainer Maria 15, 34, 35, 38, 39,
114
Romanik Kazimierz 93
Rostworowski Karol Hubert 74
Ruffer Józef 33
Rydzewska Nina 10, 12
Rymkiewicz Aleksander 96
Rymkiewicz Jarosław Marek 150, 176
Rytard Jerzy Mieczysław 177

S

Saint-Pierre Bernardin 119
Saliński Stanisław Maria 11
Sandauer Artur 142
Sartre Jean Paul 42
Sarnowska-Temeriusz Elżbieta 150
Schürer Emil 20
Sebyła Władysław 11, 12, 21, 22, 101
Sebyłowa Sabina 15
Siedlecki Franciszek 17
Sinko Tadeusz 19
Skoneczny Stanisław 24
Skwarczyńska Stefania 45
Sławiński Janusz 9, 10, 11, 16, 40, 63,
76
Słobodnik Włodzimierz 10, 11, 12, 19, 26
Słonimski Antoni 78
Słowacki Juliusz 67, 148
Sorel Georges 12
Sroka Mieczysław 107
Stachowski Józef 96
Staff Leopold 35, 36, 66, 69, 81, 147, 176,
178, 179
Staff Ludwik Maria 33, 34
Starobinski Jean 42, 65
Steinmetz Horst 16
Stempkowska Joanna 37
Stiller Robert 37
Stradecki Janusz 9
Suchodolska Ewa 39, 123
Szawerna-Dyrszka Anna 80
Szczawiej Jan 8, 21, 24, 26
Szczerbowski Adam 7, 21, 22, 24, 25, 32,
56, 135, 140
Szenwald Lucjan 10, 11, 12, 107
Szymański Wiesław Paweł 14

Ś

Śpiewak Jan 96

T

Treugutt Stefan 160

Trębicka Maria 103

Trznadel Jacek 14, 18, 135, 136, 137, 142

Tuwim Julian 50, 53–54, 57, 58

U

Uniłowski Zbigniew 12

W

Walicki Andrzej 107

Weintraub Jerzy Kamil 96

Węgrzyniakowa Anna 78, 121

Wierzyński Kazimierz 52

Witkowska Alina 160

Woolf Wirginia 119

Wójcik Lucyna 101

Wyka Kazimierz 22, 104

Z

Zaborski Zbigniew 25

Zagórski Jerzy 96

Zajączkowski Andrzej 132

Zalewski Ludwik 8, 15, 171

Załubska Cecylia 39

Zawodziński Karol Wiktor 17, 21, 22, 23–24,
28, 29, 30

Zieniewicz Andrzej 12

Ż

Żydanowicz Zofia 39, 123

Ewa Jaskółowa

FROM THE POETRY OF THE UNIVERSE TO THE POETRY OF TIME A STUDY OF STANISŁAW CIESIELCZUK'S OEUVRE

Summary

The book is an attempt to show the artistic development of a little known poet from the Kwadryga (Quadriga) circle. The author presents that poetry and places it within the context of the phenomena that were characteristic of the inter-war period. She points to the tradition that poet originally belonged to, i.e. Romanticism and the Young Poland, showing, at the same time the problems of the inter-war period that were closest to his heart.

The author presents the functioning of this poetry against the background of the poetical manifestos of the Kwadryga group, its becoming a part of the traditional currents of the inter-war period, and, finally, its adaptation of a number of avant-garde phenomena.

Ciesielczuk's work has been here analysed and interpreted in the context of Bolesław Leśmian's oeuvre and of the artistic output of the Skamander group. A field of intertextual references has been found in Hamsun's work, emphasising both writers' fascination with nature, and discussing the fundamental differences between their respective approaches to nature.

The author shows the type of consciousness implicit in Ciesielczuk's work, and brings out his passage from a fascination with the cosmo-biological unity to an attempt to tame time, the latter being treated as category that visualises transience. A survey of Ciesielczuk's career is provided, from his first publications in the school periodical „Pąkowie” (1923), until his last published poems that appeared in „Nowa Kwadryga” in 1937. The whole of the book is an attempt to write a monograph of a little known poet in whose work, as if in a lens, we may find a condensed reflection of the dominant tendencies of the later half of the inter-war period.

Эва Яскулова

ОТ ПОЭЗИИ КОСМОСА К ПОЭЗИИ ВРЕМЕНИ ОЧЕРК О ТВОРЧЕСТВЕ СТАНИСЛАВА ЦЕСЕЛЬЧУКА

Резюме

В книге пытаются показать эволюцию творчества мало известного поэта из круга Квадрыги. Автор показывает эту поэзию, вписывая ее в круг явлений, характерных для литературы междувоенного двадцатилетия. Она указывает на традицию, из которой это произведение вырастает, а затем на романтизм и Молодую Польшу, одновременно показывая территорию тех вопросов двадцатилетия, которые этому поэту самые близкие.

Автор показывает, как это творчество функционирует на фоне поэтических программ Квадрыги, как вписывается в традиционные течения двадцатилетия и как наконец адаптирует ряд авангардных явлений.

Творчество Цесельчука подвержено анализу и интерпретации в контексте произведения Болеслава Лесьмяна и творчества Скамандра. Территорию интеллектуальных отношений указано в творчестве Гамсуна, подчеркивая общее для обоих авторов очарование натурой и рассматривая основные отличия в её подходе.

Автор показала тип сознания вписанный в творчество Цесельчука, обнаруживая перемену от очарования космологическом единством к попытке осваивания времени, как категории, осознающей ход времени. Она затем представляла творчество от первых публикаций Цесельчука на страницах школьного журнальчика „Понкове” (1923) к последним, помещенным в „Новой Квадриге” от 1937 года. Целое ставит попытку монографического подхода к мало известному творчеству, в котором, как в хрусталике, сосредоточиваются все преобладающие тенденции второй половины междувоенного двадцатилетия.

BUS

nr inw.: BGN - 286



BG N 286/1640

ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-0738-5